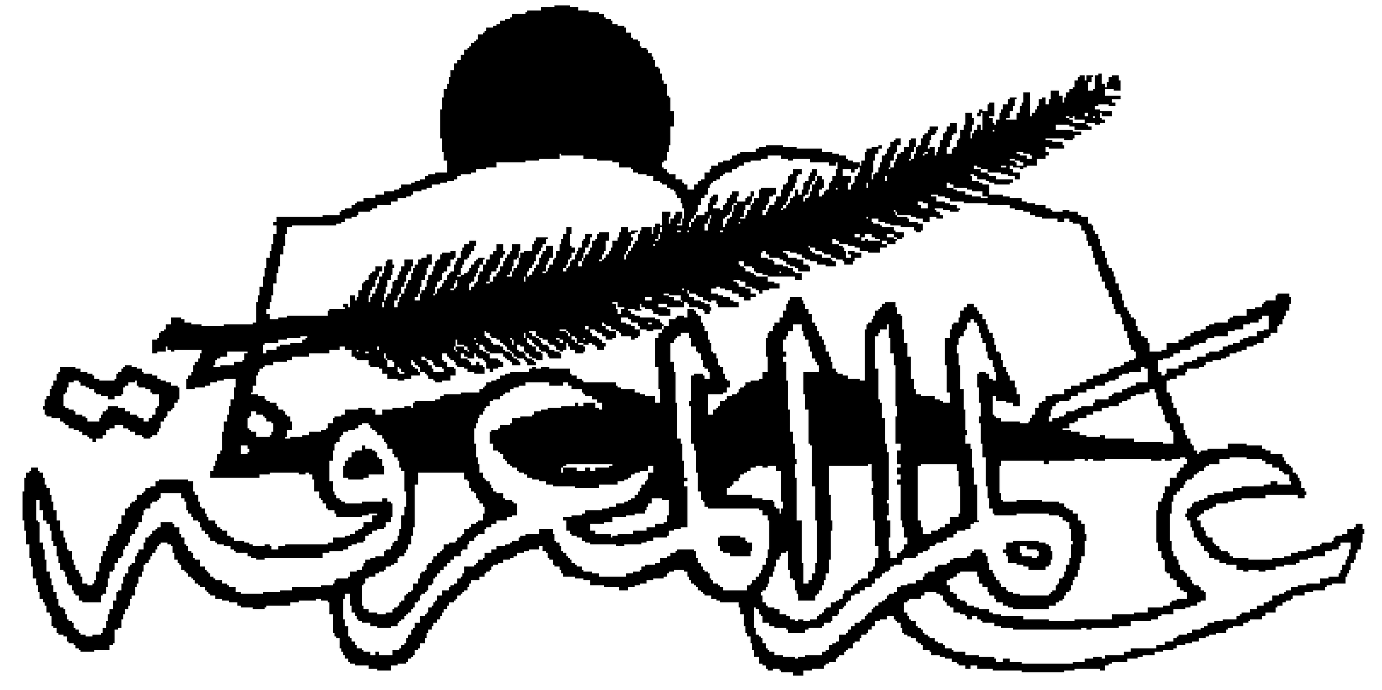
عالم المعرفة

٢٠٧

شعرنا القديم والنقد الجديد

تأليف: د. وهب أحمد رومية

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



٢٠٧

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

شعرنا القديم والنقد الجديد

تأليف: د. وهب أحمد رومية

شوال ١٤١٦ هـ - مارس / آذار ١٩٩٦ م

مؤسس السلسلة
أحمد مشاري العدواني
١٩٢٣ ـ ١٩٩٠

المشرف العام:
د. سليمان العسكري

هيئة التحرير:
د. فؤاد زكريا /المستشار
د. خليفة الوقيان
د. سليمان البدر
د. سليمان الشطي
د. سهام الفريح
عبدالرزاق البصير
د. عبدالرزاق العدواني
د. فهد الثاقب
د. محمد الرميحي

مديرة التحرير:
د. سحر الهنيدي

المراسلات:
توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
فاكس: ٤٨٧٣٦٩٤ ، ص. ب: ٢٣٩٩٦ ـ الصفاة ـ الكويت 13100

شعرنا القديم والنقد الجديد

المواد المنشورة في هذه السّلسلة تعبِّر عن رأي كاتبها
ولا تعبِّر بالضــــرورة عن رأي المجــلس

المحتويات

رقم الصفحة

ربّ يسِّر وأعن

يحاول هذا البحث اختبار فرضين علميين، يتصل أولهما بالنقد العربي المعاصر، ويتصل الآخر بالشعر العربي القديم.

الفرض الأول:

يقوم هذا الفرض على اعتقاد بأن نقدنا المعاصر نقدٌ مأزومٌ على الرغم من الضجيج الذي يرافقه خطوة خطوة. لقد أصابه العجز عن مواجهة المذاهب النقدية العالمية المعاصرة، فاستسلم لها. ولكنه عدّ نفسه، مخادعة للذات وتضليلاً لها، جزءاً من تلك المذاهب، فامتلأ بروح «النخبة»، وزها بشعور الاستعلاء الأرستقراطي، وكتب النقاد نقداً يحار فيه المتلقي، فلا يستطيع أن يرده إلى علم منضبط الأصول والإجراءات، ولا يستطيع أن يرده إلى مذهب نقدي بعينه. وانقطعت الصلة بين الموقف النقدي والموقف الاجتماعي، وكان هذا الانقطاع آية التخبط والاضطراب، وشاهد صدق على المآل الكئيب الذي آل إليه النقد الجديد. وظهر هذا الأمر مصحوباً بضوضاء تُصمّ الآذان في نقد الحداثة الذي تناول شعر الحداثة، وامتد إلى شعرنا القديم وقد فارقته مقادير من ضوضائه، لكن انحرافه في فهم طبيعة الشعر ووظيفة النقد لم يفارقه، وظهر ذلك جليّاً في «المذهب الأسطوري» الذي تناول شعرنا القديم بالتحليل والتفسير. إنه نقد مأزوم، سليل ثقافة مأزومة امتدت إليها أزمة الحياة العربية المعاصرة، وانتهت بها إلى أن تكون جزءاً من الأزمة بدلاً من أن تكون عاملاً حيوياً يساعد على النهوض بالأمة، والتغلب على أزمتها، والتحرر منها.

الفرض الثاني:

يقوم هذا الفرض على اعتقاد بأن شعرنا القديم شعر غامض وبوّاحٌ في آن، خلافاً لما شاع في أوساط أكثر الدارسين. ومصدر غموضه ليس ألفاظه وتراكيبه،

بل موضوعاته وأغراضه أو رموزه بعبارة أدق. ولذا فهو صالح ـ ككل شعر عظيم ـ لقراءات متعددة تفك رموزه ليبوح بشرائه الباهر، ولكن هذه القراءات مشروطة بشروط شتّى تعصمها من أن تكون لغواً أو هذياناً.

وتأسيساً على ما سبق قسمت البحث إلى بابين. يخلص الباب الأول «الحداثة المموهة» لاختبار الفرض العلمي الأول على مستوى النظر والتطبيق. ويقع هذا الباب في فصلين، يحاول الفصل الأول «العلاقة بين الشعر والنقد» اختبار هذا الفرض على مستوى نظري صرف في ضوء الأسئلة التالية: أهي أزمة مجتمع؟ أم أزمة ثقافة؟ أم أزمة نقد؟

ويبيّن أهمية «موقف الناقد» لا من أدواته وحدها، بل من قضايا الأدب وقضايا المجتمع أيضاً، ويثير مشكلة «الثقة» بالذات الفردية والاجتماعية من خلال مناقشته فكرة «الانحياز المنهجي» أو شطط الاستعارة من الآخر.

ويحاول الفصل الثاني «رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم» اختبار الفرض العلمي الأول على المستوى التطبيقي متخذاً من هذا النقد الأسطوري نموذجاً للحداثة المموهة. ويعرض لأهم الدراسات التي تناولت الشعر الجاهلي في ضوء هذا النقد، وأبرزها ما كتبه د. نصرت عبدالرحمن، ود. إبراهيم عبدالرحمن، ود. أحمد كمال زكي، ود. علي البطل، وآخرون سواهم، ويناقشها مناقشة تحليلية تستند إلى مفهوم محدد للشعر، ومعرفة واسعة لتاريخ الشعر العربي. وقد كان ينبغي أن نُفرد فصلاً نتحدث فيه عن مصادر التفسير الأسطوري؛ لكن باحثاً آخر نهض بهذا الأمر، ولسنا نحب أن نكرر ما يراه القارىء في كتب أخرى. ولذا اكتفينا بالإشارة المقتضبة إلى هذه المصادر، وزدنا الحديث في أطراف منها ظناً منا أن هذه الأطراف لم تستوف حقها من القول.

وينتهي هذا الباب بتقويم شامل لهذا المذهب النقدي، ولعل أبرز عيوبه تتجلى في كونه مذهباً لا تاريخياً، ومذهباً لا فنياً، بالإضافة إلى ما اعترى تطبيقه من اضطراب في فهمه، وارتداد به إلى مفهوم سطحي زاده سوءاً، ومن غموض ماهية المادة التي يعالجها هؤلاء الدارسون في أذهان بعضهم.

ويخلص الباب الثاني «محاولات جديدة في تفسير شعرنا القديم» لاختبار الفرض العلمي الثاني في البحث. وينقسم إلى مدخل وفصلين. يتناول المدخل «أغراض أم رموز؟» مسألة الأغراض الشعرية ورمزية بعضها كالغزل والأطلال والظعائن ولوحة الصيد وسواها، ويبين بوضوح القصور الذي تورطت فيه أجيال من الباحثين حين فسروا هذا الشعر تفسيراً سطحياً، فقصروا حديثهم على «دلالته التاريخية النسبية»، وأغفلوا إغفالاً شبه تام «دلالته الإنسانية الخالدة» التي لا تكشفها إلا المدارسة المتأنية الصابرة التي تمتلك تصوراً دقيقاً لوظيفة الأدب وطبيعته في كل عصر.

ويعالج الفصل الأول رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة، ويقدم محاولات جديدة في دراسة عدد من النصوص الكاشفة عن هذه الرؤية لعدد من الشعراء كامرىء القيس، وعلقمة الفحل، والمتلمس الضبعي وآخرين.

ويعالج الفصل الثاني رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة، ويقدم محاولات جديدة في دراسة عدد من النصوص الكاشفة عن هذه الرؤية لعدد من الشعراء كالمسيب بن علس، والشمّاخ بن ضرار الذبياني، والنابغة الذبياني، وعبيد بن الأبرص، وبعض شعراء هُذيل، وغيرهم.



الباب الأول

الحداثة المموّهة

الفصل الأول : مقدمة في العلاقة بين الأدب القديم والنقد الجديد

الفصل الثاني : رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم

الفصل الأول

مقدمة في العلاقة بين الأدب القديم والنقد الجديد

لا أعرف عبارة يمكن أن نصف بها الثقافة العربية الراهنة أدق من قولنا: «إنها ثقافة مأزومة»، ولا أعرف عبارة يمكن أن نصف بها مزاج عصرنا العربي الراهن أدق من عبارة د. شكري عياد: إنه «مزاج حاد جريح، قوامه الإحساس العميق بالفجيعة والمرارة والحسرة». لقد انتفى من الحياة العربية ــ أو اغترب على الأقل ــ النبيل والسامي والجميل، وأوشك أن يشيع فيها المبتذل والتافه والقبيح حتى كاد أن يكون تعميم هذه القيم المرذولة مطلباً تلتمس له السبل ومعادل الطريق وبنياتها!! وشاعت روح «التبرير» المخادعة المنحطة وهي تتقنع بقناع الموضوعية، وترتدي لباس ربة الحكمة، وتنطق ــ ظلماً وخداعاً ــ باسم العقل والمنطق. وغابت ـ أو حوصرت واتهمت ـ روح «التعليل» المنصفة السامية التي تلتزم «الموضوعية» و «العقل» في قراءة الواقع وتحليل أنماط الخبرات فيه، وتقتضي قدراً غير يسير من التجرد من شوائب «الذات» ومصالحها الضيقة وطموحها غير المشروع.

وهكذا إذن تبدو الحياة العربية الراهنة كالثقافة العربية الراهنة ـ التي هي تعبير عنها وجزء منها في آن ـ مأزومة هي الأخرى.

لقد انحسر المد القومي أيما انحسار، وانكسرت أحلامه الجميلة، وقاتلت القوى الناهضة في المجتمع قتالاً تراجعياً مأساوياً، وحوربت هذه القوى وغيرها بشراسة وقسوة بالغتين، وانحرفت بعض فصائلها إلى مواقع الازدواجية السياسية تبحث عن امتيازات السلطة وشرف المعارضة في آن!! وتحللت الأمة إلى عناصرها الأولية من إقليمية وقبلية ومذهبية وطائفية وكثير سواها، فغدت عاجزة عن احتضان القيم

النبيلة السامية التي كان ينبغي لها أن تؤسس حياة عربية جديدة وشخصية عربية جديدة منبعثة من رماد التاريخ كما ينبعث طائر «الفينيق» من رماده.

وتفاقمت أمراض الأمة في ظل أنظمة ضعفت فيها التقاليد الديمقراطية، وطغت عليها موجة عاتية من الوعي الزائف الذي صنعته أجهزة الاتصالات الحديثة، فتعطل الوعي السياسي، وغدا النشاط السياسي فلكلوراً سياسياً صرفاً. وهكذا اندحر المشروع الحضاري العربي الذي كان يمثل معيار العمل الوطني وغايته، والذي دفعت الأمة في سبيله ضرائب تاريخية باهظة من حياة أبنائها وحرياتهم وضرورات حياتهم التي لا تعرف غير الاتساع في ظل أنظمة الاستهلاك الراهنة. لقد انقلب «الحلم» كابوساً فكأنما كتب على العرب أن يتوبوا عن الحلم أو أريد لهم ذلك.

لقد انقلب الدهر بالناس ـ بل هم الذين انقلبوا به ـ فإذا نحن أمام ردة تاريخية كبرى لا تصيب وجهاً بعينه من وجوه حياتنا، بل تمتد وتتسع وتتعمق لتشمل وجوه هذه الحياة جميعاً، فإذا نحن ندير ظهورنا لعصر «الثورة» أو المشروع الحضاري الجديد قبل أن نصل إلى مشارفه، وقبل أن تطأ أقدامنا عتباته الواسعة، ونعود إلى أواخر النصف الأول وبداية النصف الثاني من هذا القرن، أو قل ـ بشيء من التجوز والترخص ـ نعود إلى عصر «التنوير» بعد أن أخفقنا في دخول عصر «التثوير».

لقد كتب أدونيس قصيدة ـ منذ زمن ليس بالقريب جداً ـ يصور فيها هذا الخنوع المستسلم المذهل الجاثم فوق أرواح الناس وقلوبهم ونفوسهم، ويكشف ـ في الوقت نفسه ـ عن غربة المثقف في هذا العصر. قال:

لا أحد يعرف أين الباب

لا أحد يسأل أين الباب؟

إن السؤال حين يعبر عن الإحساس الصادق العميق بالمشكلة يمثل نصف الطريق إلى المعرفة أو الحل، فأين الباب يا ترى؟ إن من أولى وظائف الثقافة وأهمها أن تعيد بناء الإنسان، وتصوغ ـ أو تعيد صياغة ـ تصوره للعالم، وتصقل نفسه وتسدد سلوكه. وأنا حين أتحدث عن الثقافة أقصد ثقافة الموقف والتغيير نحو الأجمل والأفضل لا ثقافة الثبات والنكوص. ولذا ليس غريباً أن تكون «الثقافة» هي الباب

الذي نـدلف منه للنظر في أمـور حياتنـا جميعاً، وإعادة صيـاغتها وبنائهـا على نحو يحقق إنجاز مشروعنا الحضاري العربي الذي لا نزال ـ على ما أصابنا وأصابه ـ نحلم به، ونراهن عليـه، ونخوض في سبيله غمرات التحدي، وهل يكون الإنسـان جديراً بالحياة ومجدها إذا لم يقبل التحدي ويشارك في صنع التاريخ؟!

ولكن الثقافة العربية مأزومة كما قلنا، فبأية ثقافة نتوسل لنتجاوز شرطنا التاريخي القاسي؟ إن علينـا أن نتذكر دائماً ونحن نحـاور أنفسنا أو نحاور الآخـرين أننا نعمل لصالح حضارة بعينها ـ دون أن يعني ذلك انغلاقها وتقوقعها وعرقيتها المتعصبة ـ هي الحضارة العـربية، ولذا ليس يقل خطـراً ولا سوءاً عن التقـوقع والانغلاق أن نجتث شخصيتنا الثقـافية مـن الجذور، ونستبدل بها ثقافـة أخرى. ومـن هنا تظهـر وعورة الطريـق وكثرة مطـاويها، فما أكثر ما كتـب الكاتبـون وتحاور المتحاورون في أمـر هذه المعـادلة الصعبـة: أن نكون معـاصرين وعـرباً في الـوقت نفسه. وليس هـذا الجدل المتصل الذي يدوّي أحيانـاً وتتردد أصداؤه أحياناً أخرى في الحياة العـربية الراهنة إلا تعبيراً عن الإحساس بالأزمة المتفاقمة التي نرزح تحت وطأتها. وإذن نحن نعيش أزمة في الحياة وفي الثقافة معاً في آن. فأين يقع النقد الأدبي من هذه الأزمة المركبة؟ إن النقد الأدبي ـ كما هو معروف ـ أحد أبنية الثقافة المعقدة، ففي هـذا البناء تتجمع وتنصهر معارف إنسـانية شتـى وأدوات معرفيـة كثيرة، وعلى الناقـد أن يكون «متعـدد حرف» بتعبير «ياكبسون»، وهو يعـالج مادة غامضة ومركبة ومعقـدة على الرغم من سطحها الخارجي الرقراق النـاعم الأنيق. ومن هنا كان العمل النقدي عمـلاً شائكاً وعسيراً ـ وينبغي أن نضيف دون أن نحترس ـ وحساساً وخطراً لأنه ذائع بين الناس، بل يكاد يكون فاشياً فيهم بسبب بنيـة الثقافة العربية التي يمثل الإبداع الأدبي جـزءاً جوهرياً منها. إن المتتبع للحركة النقدية العربيـة المعاصرة يستطيع أن يرصد طائفة من الفروق التي تميزها من الحركة النقدية لدى نقاد الثلث الثاني من هذا القرن دون أن يعني ذلك الدقة الصارمة التي لا تسمح بالاستثنـاء الذي يؤكد الحكم السابق ولا ينقضه. وأول هذه الفروق وأبرزها أن نقاد الثلث الثاني من القـرن كانوا مثقفين أولاً ونقاداً ثانياً، أما نقادنا المعـاصرون ـ ما خلا الـذين استمر عطاؤهم النقدي من الجيل السـابق ـ فهم نقاد أولاً ومثقفـون ثانياً. وأنا لا اصطنع بهذا القـول قسمة زائفة بين الثقافـة والنقد،

فأنـا أعلـم أنه لا نقـد بـلا ثقافـة، ولكنني أشير بوضـوح إلى مشـاركة الجيل السـابق مشـاركـة فعالـة واسعـة في شـؤون المجتمع كلهـا بما فيهـا النقـد الأدبي، أما نقـادنـا المعـاصرون فيغلب على جلّهم التخصص، ولا يكـادون يلتفتون إلى شـؤون الأمـة إلا بمقـدار مـا يصلهم النقد بها. ولقـد أعلم أن هـذا الكـلام سيثير سخط الكثيرين، وحسبي منه أن يفعل ذلك.

وثـاني هـذه الفروق ديمقـراطيـة نقـاد الجيل السـابق ــ على ما كـان يخالط هـذه الديمقـراطية من عنف أحيانـاً ـ وإرهاب جيل نقـادنا المعاصرين الـذين سلطوا على رقاب الناس سيف الحداثة، وكأن الجيل السـابق لم يعرف التحديث ولا الحداثة، أو كأن هذه الحداثة أمـر مكتمل واضح الحدود، وليست أمراً خلافيـاً تتفاوت فيه الآراء وتتباين وجهات النظر، فإذا نحن أمام «حداثـات» شتى لا حداثة واحدة. وأنا أريد أن ألتمس لهؤلاء النقـاد بعض العـذر لا كلـه، فهم أحـد تجليـات الـروح الثقـافيـة والسياسية التي هيمنت على المجتمع العربي في النصف الثاني من هذا القرن.

لقد عاش الجيـل الماضي يتنسم هواء الليبرالية الذي كـان يهب على المنطقة فكان الإيمان بالفرد قويـاً، وعن هذا الإيمان صدرت الرومانسيـة في الإبداع الأدبي، ونظرية التعبير في النقـد. وعاش جيلنـا ـ ولا يـزال يعيش ـ يتنسم ريـاحاً اختلفت جهـات هبوبها، وسُخّـرت هذه الريـاح أيما تسخير، فراحت تصرّفهـا مواقع السلطة العـربية يمينـاً وشمالاً، فكـان تصريفهـا على هـذه الأنحاء غير الثـابتـة ولا المستقـرة مغـايـراً لتصريفها في الشرق والغرب على حد سواء.

وثـالث هذه الفـروق طبيعة المعـرفـة النقديـة وقلة أدواتها لـدى الجيل الماضي إذا قيست بالمعرفة النقدية المعاصرة وأدواتها الثريـة المرهفة، فقد تدفقت التيارات النقدية العـالمية على نقـادنـا المعـاصرين الذين أدهشهم التطـور الهائل الـذي أحـرزته هـذه التيارات في العالم، وهـالهم مدى تخلف النقد العربي عن هذه التيـارات ـ وهو تخلف مروّع دون ريب ــ فجزعوا لذلك، وحملتهـم الغيرة معظم الأحيان والرغبة في مسـايرة الدّرج النقدية العالمية حيناً، فأقبلوا على هذه التيارات يقترضون منها ـ أو يتبنّونها ـ في غير حرج أو تقدير أو حساب.

لقد حدث انقطاع معرفي حقاً في الثقافة النقدية الأدبية العربية، وكان هذا ـ دون جدل ـ من حسن حظ الحركة النقدية العربية، ومن حسن حظ نقادنا المعاصرين وبفضلهم أيضاً، فإذا هم يملكون من أدوات الدرس الأدبي أضعاف ما كان يملكه الجيل الماضي. ولا شك في أن أموراً كثيرة رافقت هذه الحيوية النقدية الجديدة التي لم يعرف تاريخ النقد العربي مثيلاً أو مقارباً لها. ولا شك ـ مرة أخرى ـ في أن هذه الأمور التي رافقت الطفرة النقدية أو نجمت عنها لم تكن جميعاً في صالحها، ولكن معظمها كان كذلك حقاً.

ولست أريد أن أقدّم تقويماً شاملاً لهذه الحركة فأعدّ مالها ـ وهو كثير جداً ـ وما عليها ـ وهو ليس بالقليل ـ فهذا أمر لا تتسع له هذه الصفحات التي أحبّرها لتكون مدخلاً إلى إحدى مقاصير هذا النقد الباذخ، وهو أمر لا يقوى عليه إلا العصبة أولو العزم. ولكنني ـ على ما قدمت من احتراس ـ أود أن أشير إلى بعض ملامح هذا النقد الجديد.

لقد غلب على هذا النقد ـ وهذا أول الملامح وأبرزها ـ الاضطراب والارتجال، فالمعايير النقدية تسوّى على عجل، والنقاد ينقدون دون تريث أو أناة، فتضطرب بين أيدي جلّهم المناهج وتتداخل، وتتحول الثقافة النقدية إلى أشتات منهجية تكاد تستعصي على محاولة ردها إلى منهج بعينه أو مناهج متقاربة، وتكاد الصلة تنقطع بين مواقف أصحاب هذه المناهج في النقد ومواقفهم في الحياة، فكأن النقد لا يصدر عن رؤية شمولية للحياة وعن موقف محدد منها يعرف وظيفة النقد في المجتمع على نحو ما يعرف وظائف سواه من وجوه النشاط البشري الأخرى، أو كأن المناهج النقدية ليست ـ في التحليل الأخير ـ تعبيراً عن مواقف ثقافية وسياسية محددة أو تجسيداً لها.

وقد غلب على هذا النقد في أرجاء واسعة منه ـ ولعل هذا الملمح نتيجة للملمح السابق وبرهان عليه ـ الغموض والبلبلة والالتواء، فكأن الصوى النقدية الكثيرة لم تزد سبيل النقد إلا وعورة وإبهاماً، ولم تزد سالكيها إلا حيرة واضطراباً، فإذا نحن أمام نقد أشد غموضاً من الآثار الإبداعية نفسها. ولئن كان الغموض في الشعر مقبولاً ـ إن لم يكن ضرورياً في رأي كثير من شعراء الحداثة وعدد غير قليل من نقادها ـ لأنه نابع من طبيعة الشعر ذاتها، إن الغموض في النقد مرفوض لأن الخطاب النقدي خطاب تصوري،

أما الخطاب الشعري فخطاب جمالي لا يعبر عن أفكار البشر في زمن معين فحسب، بل يعبر عن مناخهم الروحي ومشاعرهم و. . . أي عن إحساسهم بالعالم أيضاً. والإحساس بالعالم ـ على ما نعرف ـ ظاهرة نفسية اجتماعية.

أضف إلى ذلك أن طبيعة القول الشعري تختلف اختلافاً عميقاً عن طبيعة القول النقدي، وأن الرسالة الشعرية تقصد إلى شيء من البلبلة أو «التشويش»، أما وظيفة النقد فهي الإضاءة والكشف والتقويم. ولا نحب أن نمضي في إحصاء الفروق بين النقد والشعر فهي كثيرة ومعروفة، ولكننا ذكرنا ما ذكرنا كي نوصد الباب أمام من يريد من النقاد أن يحتج بحجة الشعراء في مشكلة الغموض، فيلقي تبعة ما هو فيه على كاهل المتلقي، ويتهم جمهور المتلقين بالقصور الثقافي، وهي تهمة فضفاضة وغامضة كما نرى.

لقد أخفقت الحداثة العربية في أن تكون عربية حقاً حين بهرتها الحداثة الغربية، وعجزت عن محاورتها، فاستسلمت لها، وتبنّت مفاهيمها، وجاهدت جهاداً محموماً للالتحاق بها، وعلت أصوات كثيرة تتحدث عن نقد معاصر لا عن نقد عربي معاصر. وهكذا انطوت هذه الحداثة على مخادعة الذات على نحو ما لاحظ د. شكري عياد ببصره الثاقب[1]. وحين استوحش الناس من أمر هذه الحداثة ما استوحشوا، وقابلوها بجفوة تخالطها الريبة والتوجس أنكرت عليهم مواقفهم، ودعتهم إلى أن يرتقوا إلى مستواها، فكأن كل هؤلاء اللاغطين باسم الحداثة قد بذّوا جيلهم دراية وثقافة وإحساساً، فازدادت الجفوة، وأوشكت أن تكون قطيعة. لقد أراد الحداثيون العرب أن يكونوا «طليعة» فتحولوا إلى «نخبة» بالمفهوم العلمي الدقيق لكلا المصطلحين.

وقد ساعد بعض منظري الحداثة ـ وهم بعض شعرائها أنفسهم، وبعض من خرج من تحت آباطهم ـ في تعميق الفجوة بين الشعر والمتلقي، فمضوا ينظّرون ويكتبون مهللين للإيغال في «التجريب والغموض» حتى جعلوا من النص الشعري كتابة «هيروغليفية» أو نصاً من نصوص «التعمية» لا يقوى على قراءته إلا النخبة المصطنعة الموهومة، ففتحوا بذلك الباب على مصراعيه أمام ذوي المواهب الضئيلة الضحلة من النقاد والشعراء، فاختلط الشعر باللاشعر، واختلط النقد بالتهويم

والتمجيد والإفراط العاطفي الذي جاوز ميوعة الرومانسية، وزها الجميع بروح الاستعلاء النخبوية، وغاب عن هؤلاء المنظرين ـ في غمرة الفرح بالذات، والإحساس بزهوها ـ أنهم يكتبون لمجتمع مثقل بالهموم والمشكلات، وفي ظل ثقافة سيطر عليها الوعي الزائف حتى عمَّى الحدود بين المفاهيم، وأن فقر الدلالة الإنسانية والمضمون الاجتماعي في الأدب يمسخ اللغة ويفرغها من مخزونها التاريخي الاجتماعي، وينتهي بها إلى ضمور شديد في وظيفتها، وقصور في طاقاتها، فتغدو أداة للتدابر والتقاطع وتأكيد الذات والانفصال بدلاً من أن تكون أداة تربط البشر بروابط حميمة حارة[٢]. ويغدو الشعر المكتوب بهذه اللغة أشبه بما تنتجه صناعة التسلية، كما غاب عنهم أن الحديث عن أداة مقصودة لذاتها لا مرجعية لها في الواقع ـ لأنها قطعت كل صلة لها بتراثها ـ هو ضرب من العبث وانحدار بالشعر معاً. وأن التنظير لمثل هذه الآراء يجعل من النقد الذي نطمح إلى أن يكون علماً مناسباً لمادته وموضوعه عبثاً وفوضى لا عيار لهما البتة. لقد حاول بعض البنيويين تشييد صرح علمي للنقد، فقام رفاقهم في الحداثة بتقويض هذا البناء بحجة الإيغال في الحداثة والتجريب النقديين، ومضوا يسترفدون لهذا النقد مقولات من علوم وفنون شتى دون أن يتساءلوا عن مدى صلاحيتها له ولموضوعه الذي يعالجه، فكأنما غاب عنهم مرة أخرى أن الأدب فن لغوي مثقل بقضايا الإنسان، وأن أي مقولة نقدية لا تضع في حسبانها هذه الحقيقة ستجلب لهذا النقد البلبلة والتهويم والاضطراب، وتنأى به عن أن يكون علماً أو قريباً من العلم.

لقد غدا لزاماً على الحداثة العربية أن تحرر نفسها من مفهوم «النخبة» القائم على الزهو والخيلاء والشعور بالأرستقراطية الفكرية لئلا تنحاز عملياً إلى ما تنكره نظرياً، فتثبّت الواقع الكئيب وتجذّره بدلاً من خلخلته واقتلاعه، وقد ظهرت نذر هذا الانحياز حقاً لدى كثير من الحداثيين فكأنهم ـ بعبارة د. شكري عياد أيضاً ـ لم يقبلوا من تراث أسلافهم إلا مبدأ «التقية»!!

ولست أريد بهذا الذي أقوله الحداثة العربية كلها، فليس يقول بهذا عاقل أو منصف، ولكنني أريد به ضرباً بعينه من هذه الحداثة ـ أو حداثة من هذه الحداثات ـ لا يرى من هذا العالم إلا ما يراه في مرآة ذاته. ولست أريد من ذلك كله أن يهبط النقد أو

ينحدر إلى مستوى المتلقين العـاديين، ولكنني أريد ـ كما أريد للشعـر ـ أن يرفع المتلقي إلى مستوى عالٍ. ولا يكون ذلك إلا بنقـد واضح دقيق يكشف ويوضح ويقوّم ويعمق الخبرة النقدية لـدى المتلقي فيصقل حساسيته، وينمي إحساسه بالجمال ووعيـه بوظيفة النقد والشعر على حد سواء.

أما جل ما نقرؤه اليوم من نقد فهو نقد غامض مبلبل ملتو حتى يوشك أن يكون مستغلقاً، وتـوشك أن تكون قطيعـة بينه وبين جمهـور المتلقين، ولذا ليس غـريباً أن يسوء ظن الناس بالنقد والشعر معاً.

ويعرف قارئ النقد العـربي الراهن ما يعتري لغة هذا النقد ـ مـا خلا جانباً يسيراً منه تسري فيـه روح رومانسيـة عارمة وإن أنكـر ذلك ـ من برودة وغثـاثة وفتـور يكاد ينقلب إلى كـزازة، فليس فيه رشـاقة القـول ولا توهج الإحســاس ولا جمال الأدب أو بلاغة التعبير، بل هـو نقد سُلِبَ حرارة الموقف، وذوت فيه نضارة الإحســاس بالعالم الشعري الـذي يتحدث عنه، وغاب عنـه التذوق الحار، وذبلت فيه فتنة الـدهشة، فغدونا نقرأ نقداً شاحباً منطفئاً قـاتماً لا تسري في عروقه غبطة القول أو يقظة الروح أو نسمة الحياة الهادئة العليل. ولقد أعرف أنني أتحدث عن النقد لا عن الشعر، وأعرف أيضاً أن نقدنـا العربي الحديث ـ لا المعاصر حسـب القسمة الزمنية لا الفنية ـ عانى معـاناة قـاسية مـن وطأة التيار الإنشـائي وفتنة القـول وسلطـان اللغة، فكأن قـراءه يقصدونه لنفسه لا لما يتحدث عنـه، فإذا نحن نبحث عن مقادير الحقيقة العلمية أو ذراتها مبعثرة هنـا وهنالك في مهـرجان الضـوء واللون، فـلا نكاد نعـود بعد البحث والتفتيش إلا بحصاد يسير.

وأعرف ـ مـرة أخرى ـ أن لغة النقـد المعاصر كانت رداً على هـذا التيار الإنشائي المتدفق بقدر ما كانت محاولة للاقتراب من لغة العلم الصارمة. ولكن علينا أن نتذكر أننا مهما حـاولنا أن نقترب بلغة النقد من روح العلم فلن نفلح في أن نجعل منهـا لغة علمية صرفاً إلا إذا كـان ذلك على حساب الخطاب النقدي نفسـه. أريد أن أقول إن ضعف الإحساس اللغوي أو فتوره سمة بارزة تسم نقدنا الراهن، وأنا أعرف أن نقدنا المعاصر يمر بمـرحلة التجريب، وأنها مـرحلة شائكة معقـدة مخاضها عسير محفوف

بكثير من المصاعب والمخـاطر ومطـاوي الطريق. ولذا ليس غـريباً أن نجـد في هذه المرحلة كل هذه الشوائب وكل هذا العثار.

وأضيف إلى هـذه الملامح ملمحـاً جـديـراً بـالاهتمام هـو اضطـراب المصطلح النقدي، فنحن لا نزال نستخدم مصطلحات نقدية لم تستقر، ولم نزل نختلف فيها، ونبحث عن المفهـوم الواضح المحـدد الـدقيق لكل مصطلح. وينبغي أن نتذكـر أن تاريخ أي مصطلح هو تاريخ علم هذا المصطلح.

وآخر هذه الملامح التي أحب أن أشير إليهـا ـ دون أن أستغرقها جميعاً ـ هـو «الثرثرة» التي يعج بها هـذا النقـد؛ فكأنـه لم يستطـع أن يبرأ من آفـة سلفـه، ولم يستطع أن يجتث جرثـومة الإطناب من روحه، فإذا هـو يوغل في هذا المضمار بعـد أن خلع من على منكبيه غبار السنين وفتنة اللغة، وارتدى لباس العلم أو أردية الدرج النقدية المعاصرة.

ولعلي لا أخطىء إذا زعمت أن إحساسنـا العميق بالأزمـة التي تلف وجوه حيـاتنا جميعاً وتتأصل فيها ـ حيـاة عربية مأزومة، وثقافة عربيـة مأزومة، وإنسان عربي مأزوم ـ هو الذي دفعنا إلى «الانحياز المنهجي» أو إلى شطط الاستعارة من الآخر. ولئن كان هذا الإحساس مشروعاً وصحياً ونبيلاً إن ما جر إليه من الاغتراب عن الذات أو محاولة الفرار منها إلى الآخر ليس مشروعاً ولا صحياً ولا نبيلاً.

ولست أعرف حيرة سابغـة تجلل أبناءها أشد من الحيرة التي نحن فيهـا اليوم، فقد مضى زمن قريب كان فيه بعضنا يستمـد مشروعيته من الشرق، وكان بعضنا يستمدها من الغـرب، ثم انهار الشرق ـ على نحـو مأساوي مـذهل ـ فاشرأبت أعنـاقنا جميعـاً نلتمس مشروعية وجـودنا من الغـرب البعيد وحده، مقنِّعين مـا نفعله بقنـاع «التبرير» الكـاذب المخـادع وقد أضفينـا عليـه روح «التعليل» والحكمـة والمنطق!! وكأن قـدراً غشومـاً قدر علينا ألا نستمد مشروعيـة وجودنا من أنفسنـا بل من الآخرين. ولم يقف شطط الاستعارة ـ أو محاولة الفـرار من الذات إلى الآخر ـ على وجودنـا السياسي، بل امتد ليشمل شخصيتنا الثقـافية التي تشكل حياتنا النقدية وجهـاً من وجوهها، فكأنما غاب عنـا أن الانفتاح على العـالم من حولنا والانتفـاع بثقافاتـه وعلومـه أمر، وأن نفي الـذات وتغيير الجلود والاغتراب في الآخـر أمـر آخر. وقـد يكـون من لوازم النظـر ألا نتهيب ما نحن فيه طارفاً وتليداً، فنعكف على مدارستـه بصبر وأناة وموضوعية ـ وهذه

معضلة معقدة وشائكة ومضنية دون ريب ـ فننفي ما لم يعد قادراً على الإسهام في تحقيق مشروعنا الحضاري الراهن بدلاً من أن نجمّله ونستر عـوراته، ونصنع له كياناً أسطورياً لا يمت إلى حقيقته إلا بأوهى الصلات، بل يعبر عن رغباتنـا الصريحة حيناً والغامضة أكثر الأحيان، ونستخلص لأنفسنـا ما نراه أقدر على تحقيق ما نصبـو إليه، لا نفرق في النفي والاستخلاص بين تليد يحرسـه جلال الماضي، وطارف تذود عنـه فتنة المعاصرة. ولعل الأجدر بهذا الكلام أن يقيد ببعض التقييـد، فليس المشروع الحضاري الذي كلفنا بالحديث عنه زمناً واضحاً كل الوضوح أو محدداً كل التحديد، وليس المجتمع كله على رأي واحد فيه... ولكنه ـ في ظني ـ ليس غـامضاً غموضاً تشتبه فيه القسمات وتضيع الملامح، ولست غالياً ولا مخطئاً إذا ظننت أن محاولات كثيرة من محاولات صياغة الوعي العـربي الـراهن تحوم حـول هذا المشروع وتلتقي على ضفـافـه. ولست مع القـائلين إن مشكلاتنا نابعة منا لا من التراث إلا إذا قبلنا القول إن مشكلاتنا نابعة منا لا من الواقع أيضـاً. ولست أرى وجاهـة لهذا القول الـذي ينظر إلى التراث والـواقع بوصفهما كتلـة صماء نشكلها كيفما نشـاء، وينسى أن لكليهما ـ التراث والواقع ـ حقيقة موضـوعية لا يمكن تجاهلها، ولكن هـذه الحقيقة الموضـوعية ليست حقيقة متعـالية على الـوجود لا يمكن حوارها أو إعادة اكتشافها وإنتاج معرفة جديدة بها.

إننـا ـ شئنـا أم أبينا، أدركنـا ذلك أم غـاب عنا ـ نحمل في شخصيتنـا مقاديـر متفاوتـة من التراث، ومقـادير متفاوتـة من روح العصر، وبهذه الشخصيـات نحاور الواقع ونحاول تشكيله.

فإذا صرفنا القول ـ رغبة في اجتزاء الكلام وطيه ـ إلى وجهـه الذي نقصده، نكون قد خـرجنا من الكل إلى الجزء، من الحياة العـربية إلى النقد والشعـر. فأين يقع النقد والشعر من مشروعنا الحضاري؟

لقد استقر في النفوس منـذ زمن، ونزل منها منزلة البديهيـات أن نقد الشعر عبث وتخليط لا جدوى منهما إذا لم يكن هذا النقد صادراً عن رؤية شمولية للحياة ومفاهيم محددة عن الإنسان وموقفـه من الحياة والواقع، وعن الشعر وعلاقتـه بهذه الحياة وهذا الـواقع، ووظيفته التي ينبغي أن ينهض بها. ولعل النظـر إلى شعرنـا القديم وفق هـذا التصور يسمح لنا بإعادة اكتشافه، وإنتاج معـرفة جديدة به. وليس هذا النظر سوى

قـراءة أخرى لهذا الشعـر تصدر عن تصـور شـامل للحياة، وتتـوسل بأدوات نقديـة ومعرفيـة لم تكن ميسرة للقدماء. وقـد مضى الزمن الـذي كان ينظر فيـه إلى «القراءة» بصفتها وسيلة لاكتساب المعرفة الجاهـزة، فليس يزيد دور القارئ فيها على استيعاب المقروء. وغدا فعل «القراءة» اليوم فعلاً معقداً شديد التعقيد. وليس من الوفاء لشعرنا القديم، ولا من الـوفاء لروح العصر أن نستمر في قـراءة شعرنا ـ وتـراثنا عامة ــ قراءة استيعاب لا قراءة حوار، أي قراءة تجعل من الذات القارئة ذاتاً منفعلة لا فاعلة، فهي تقبل كل ما تقـرأ وتستوعبه. وقد يكون من العسير أن نصـدق أن هذا النمط الحواري من القراءة هو الذي كان شائعاً في تاريخ حضارتنا، أو هو الشائع هذه الأيام.

إن مفهوم «القراءة» المعاصر مقترن بالاكتشـاف وإعادة إنتاج المعرفة، وهو لذلك مفهوم خصب يمتد من «التفسير» إلى «التأويل»، ويؤكد أن الذات القارئة فيه لا تقل أهمية عن الموضوع المقروء، ويكشف بوضوح باهر عن أهمية طبيعة المعرفة التي تصل القارىء بالنص. وفي ضوء هذا المفهوم تكون النصوص الشعرية خاصة ـ والنصوص الإبـداعية عـامـة وكثير من النصوص غير الإبـداعيـة ـ «نصـوصاً مفتـوحـة» قابلـة لمستويـات متعددة من القراءة تختلف باختـلاف الذات القارئة وشروطها التـاريخية، وهذا يؤكـد صفة «النسبية» في القراءة التي لا تناقض صفة «الموضـوعية» إذا اشترطنا للقراءة الصحيحـة جملة من الشروط، ولعل أهـم هذه الشروط أن نحاول فهـم معاني كلمات النص فهماً تاريخياً أولاً، وهذا مطلب عزيـز المنال، فليس في المكتبة العربية ـ على كثرة ما فيها من المعجمات ــ معجم تاريخي واحد[٣]، ولذا يبـدو الشرط الثاني مكملاً لهذا الشرط وسياجـاً له يحول دون الوقوع في الخطأ، وهـذا الشرط هو التحليل التاريخي، أي ربط النص بسيـاقه التاريخي، فمعرفـة هذا السياق بأبعاده السيـاسية والثقافية والاجتماعية و. . . ضرورية لفهم النص. وهذا يعني أن للمرحلة الأولى من القراءة ـ وهي مـرحلة التفسير ـ جناحين: الأول «لسـاني» يقوم على الخطأ والصواب في معرفة معـاني الكلمات، والثاني «تاريخي» يجعل المعرفـة الصحيحة مرهونـة بمعرفة السيـاق التاريخي الخاص. وثـالـث هـذه الشروط يقتضي أن تسبق مرحلـة «التفسير» مرحلة «التأويل»، وهي المرحلـة التي يدخل فيها القارىء ونصـه في حالة «الحوار»، وكل فهم عميق للنص هو التقـاء بين خطابين ــ بين خطاب الذات القـارئة المضمر

وخطاب الموضوع المقروء ـ أي هو حوار بينهما. ويرى كثير من النقاد والمعنيين بشؤون القـراءة ومشاكلهـا أن «التأويل» شرط لبقـاء الخطـاب المقـروء وشرط لبقاء الخطـاب الحالي. وينبغي أن نتذكر أن ليس ثمـة قراءة بريئة، أو قراءة تبـدأ من درجة الصفر، وليس هنالك قراءة مكتملـة تامة الوفاء، بل هنالك قـراءات بعضها أوفى من بعضها الآخر، وأن الاختلاف بين هذه القراءات ـ أو التأويلات ـ هو خلاف في «الدرجة» لا في «الصفة». وينبغي أن نتذكر أيضاً أن التأويل الذي نتحدث عنه ليس وليد العصر الراهن، بل هـو قديم أو موغـل في القدم، ولعل أول بدايـاته الأساسيـة المسجلة في الوثائق ما يجده الباحـث لدى مـؤولي الكتاب المقدس (العهدين) حين شعر المفسرون والمؤولون بغـرابة المعنى الحرفي عن قيمهم «إذ كل تأويل متجـذر في السياسـة ـ يعني القيم»، وأعلن بعضهم أن معـاني النص ليـس لها حـدود «في أيـة كلمـة يلمع ألف ضـوء». وعرفت حضـارتنا العـربيـة تيارات تأويليـة مختلفـة في الدراسـات القرآنيـة الخصبة منذ فجر هذه الدراسات ولم يقف التأويل على فرقة بعينها، بل اتسع ليشمل الشيعة والخوارج والصوفية والفـلاسفة والمعتزلة. يقول أحد متأخـري الصوفية «لكل آيـة ستـون ألف فهم، ومـا بقي من فهمهـا أكثـر»، ولم ينكـر بعض الأصـوليين من المالكية والشافعية والحنفية فكـرة التأويل، ولكنهـم حاولوا كبح جماحها، والتخفيف من غلـوائها، فقـد كانـوا يؤولـون، ويضعـون بعض المقاييس والضـوابط والقواعـد لتأويلهم. ولعل أبا إسحاق الشاطبي في كتابـه «الموافقات» أن يكون مثلاً طيباً لهؤلاء المعتدلين من المؤولين على ما يذكر د. محمد مفتاح.

ولسنا نريد أن نمضي في حديث التأويـل، فنحن لم نعقد هذا البحث له، ولكننا آثرنا أن نشير إليه لنلتمس العذر ونصيب الحجـة لمن يؤول الشعر. وآخر هذه الشروط التي يشترطها الباحثون لصحـة القراءة التراجع عن أي رأي أو تأويل إذا ثبت بطلانه أو عدم صحته(٤).

إن الإلحاح على العلاقة بين النص والقارىء، وعلى التفاعل بينهما غدا أمراً مسلّماً به من حيث المبـدأ في نظريات «التلقي» الحديثة، وإن وقع الخلاف بعـدئذ في حدود هذه العلاقة وشروطها التي تعصم القـراءة من الخطأ والهذيان واللغو. ولعل الرغبة في صحة قـراءة الأدب تحديداً تفـرض علينا أن نحـدد مجال هذه القـراءة أو قضايـاها،

فليس الأدب نظاماً رمزياً أولياً، بل هو نظام ثانوي يستخدم نظاماً موجوداً قبله هو «اللغة»، وهذا يعني بوضوح أن قضايا الأدب تختلف ـ على الرغم من أن الأدب فن لغوي ـ عن قضايا اللغة. ويمكننا حصر قضايا التحليل الأدبي ـ أو قراءة الأدب ـ في ثلاثة أمور هي: المظهر اللفظي في النص، والمظهر التركيبي، والمظهر الدلالي، دون أن ينتهي بنا ذلك إلى عزل الظاهرة الأدبية ـ أو النص ـ عن الظواهر الاجتماعية الأخرى، فليس النص بنية معزولة، ولكنه بنية لها خصوصيتها التي لا بد من الكشف عنها وتحديدها لنقيم الصلات بينها وبين البنى الاجتماعية الأخرى. وينبغي أن نؤكد ـ زيادة في الحيطة والاحتراس ـ أن النص الشعري هو «شعر» لا أكثر ولا أقل، وأن «شعريته» هي التي جعلته «شعراً». وتنحصر هذه الشعرية وتتجلى ـ في الوقت نفسه ـ في استخدام اللغة استخداماً كيفياً خاصاً يختلف عن استخدام الآخرين من غير الأدباء لها. وقد يحمل النص الشعري مواد سياسية واجتماعية ونفسية وخلقية وأسطورية و. . . ولكن هذه المواد أو العناصر ـ مهما تباينت وتنوعت وبدت غزيرة في النص ـ لا تمنح النص شعريته أو قل لا تبقى مواد خاماً، بل تغدو عناصر شعرية. بعبارة أخرى إن النص الشعري ليس ملحقاً بعلم التاريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرها من العلوم، ولكنه منتمٍ إلى نظام آخر هو نظام «الفن»، وكل حديث عن الشعر لا يتناول بنية «القول الشعري» وقيوده وضوابطه يقع على هامش الشعر والنقد الأدبي معاً. وحقاً إن النص الشعري يكشف عن رؤية مبدعه للعالم، ويحدد زاوية هذه الرؤية ـ أو يفترض فيه أن يكون كذلك ـ ولكنه يكشف ويحدد بطريقة خاصة متميزة على الرغم من أن الأداة التي يستخدمها هي أداة غير مختصة به، أعني «اللغة». إن الشاعر يعي العالم وعياً جمالياً، ويعبر عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً، ومن هنا كان الشعر «بنية لغوية معرفية جمالية»، وأي تجريد لهذه البنية من أي عنصر من عناصرها يعد إخلالاً بمفهوم «الشعر» أو انحرافاً به. إن وحدة النص الشعري لا تقبل التجزئة أو التحليل إلى شكل ومعنى، فالمعنى شكل تحول إلى معنى، والشكل معنى تحول إلى شكل.

ولهذا كله يشترط في الناقد الأدبي ـ كما ذكرت من قبل ـ أن يكون «متعدد الحرف» بتعبير ياكبسون، وعلى رأس هذه الحرف حرفة «الفن»، وكأن ياكبسون يكرر شطراً

من التعريف العربي المشهور للأدب بعد أن ينقله من عالم الأدب إلى حقل النقد: «الأدب هو معرفة أشعار العرب وأخبارها، والأخذ من كل علم بطرف». ولا غرابة في هذا الشرط ولا مبالغة، فالشعر «مركب كثيف» تنصهر فيه عناصر شتى، وليس في استطاعتنا ــ إذا اصطنعنا الجد في أمره ـ أن نكشف عن ثرائه وخصوبته، وأن نضيء عالمه، إلا إذا استخدمنا أدوات معرفية ونقدية متطورة ومرهفة ومتنوعة. إن تحليل بنية اللغة الشعرية تحليلاً دقيقاً ومرهفاً يسمح لنا بالكشف عن حيازة الشاعر للعالم جمالياً، أي يسمح لنا بالربط بين «البنية والرؤية»، ويمكننا من الربط بين الظاهرة الأدبية في خصوصيتها وبقية الظواهر الاجتماعية الأخرى، أو قل ــ بعبارة جولدمان ـ بين النص والبنية المحيطة، وأنا أتذكر أنني لم أعقد هذا البحث لمفهوم الشعر، فذلك أمر طويل وشائك، ولكنها إشارات لا بد منها كيلا نتورط في آفة «القصور» ـ أو «الخطأ» ـ التي تعتري كتباً كثيرة كتب لها الذيوع والدوران بين الشداة بل بين جمهور القراء عامة.

***

لقد استقر في وجدان العالم المعاصر أن عصرنا الحاضر هو «عصر العلم والتكنولوجيا»، وطوى هذا العصر في جوفه كثيراً من المفاهيم الأخلاقية التي دفعت البشرية ثمنها باهظاً، فغدا ـ على التمثيل لا الحصر ــ مفهوم «الحق» ملتبساً بمفهوم «القوة»، فكل ما نالته يد القوي حق له لأن «حق القوة» أظهر وأهم من «قوة الحق».
وبدا العالم المعاصر يدفع ثمن تقدمه العلمي والتكنولوجي جانباً ضخماً من تراثه الأخلاقي. وسرت في الناس هذه الرغبة المشروعة في اللحاق بروح العصر، ولكن الدعوة العربية إلى العلمية وعصر العلم لابسها عيبان كبيران هما الخطأ والقصور، أما الخطأ فيتمثل في الغض من شأن الدراسات الأدبية والعلوم الإنسانية، وكأن هذه العلوم والدراسات لم تكن هي التي بشرت بعصر العلم ودعت إليه، وأما القصور «فيتمثل في تعجل الوصول إلى عصر العلم دون تأصيل لمناهجه عن ظن بأننا نستطيع أن نأخذ بما حققته الدول التي سبقتنا على الطريق غير ملتفتين إلى الطريق نفسه: من أين بدأ، وكيف اتجه وسار؟(٥). ولم تقف هذه الرغبة عند حد يحدها، فغزت جل وجوه النشاط البشري، وتغلغلت في عروقها، وهكذا صار الحديث عن علم الأدب وعلم النقد وعلم

النفس . . . يجري على كل شفة ولسان . وأعتقد أن الدعوة العربية إلى «علم النقد» لم تكن أحسن حظاً من الدعوة العربية إلى العلمية وعصر العلم على نحو ما أسلفت، فلم يزل «علم النقد» الذي نطمح إليه علماً لم تنضبط أصوله، ولم تستقر مناهجه، ولم تزل قسماته وملامحه غريبة عنا أو كالغريبة، ولم نزل نعتقد أن باستطاعتنا أن نأخذ بما حققه الآخرون دون أن نلتفت إلى الطريق نفسه: من أين بدأ، وكيف اتجه وسار؟ وينبغي أن احترس هنا احتراساً شديداً، فأنا لا أتهم بهذا الكلام أحداً، بل لعل نقيض هذا الظن أقرب إلى الصواب والحق، فلقد حقق نقادنا المعاصرون إنجازات طيبة تستحق الثناء والتقدير، ولكنني أشير إلى واقع الحركة النقدية العربية الراهن، فهي ـ على كل ما ظفرت به ـ لاتزال في حاجة ملحة إلى كثير من الرعاية والضبط والتوجيه. ولم يزل «علم النقد» رغبة تخامرنا وتؤرقنا أكثر منه حقيقة ملموسة في واقعنا الأدبي. وأنا أقدر أن للأدب خصوصيته التي تجعل من علم النقد علماً مختلفاً في إجراءاته وأدواته ونتائجه عن العلوم الأخرى، فهو يعالج مركباً كثيفاً غامضاً متعدد الطبقات وغائر الأعماق. ولذا ليس غريباً أن تظل معضلة قراءة النص الأدبي أو تفسيره أو تأويله معضلة شائكة تكاد تستعصي على الإجابة الدقيقة التي تظفر برضى النقاد والباحثين، بل هي ـ إذا أردنا الدقة ـ معضلة تثير عاصفة هوجاء من القضايا والمشكلات التي تتجاوز حدود النص الأدبي مجاوزة بعيدة، وتتصل بالإنسان والمجتمع وقضايا الثقافة وتجلياتها المختلفة وسوى ذلك شيء كثير. . .

وقد سبق أن عللت ذلك بأمرين هما: طبيعة النص الأدبي الغامضة، ومفهوم القراءة المعقد.

ويلاحظ المتتبع لحركة النقد المعاصر أن «تاريخ الأدب» لم يعد يظفر باهتمام كبير من النقاد، أو هكذا يلوح في الأفق، وأن عصراً جديداً من الدراسة النقدية قد بدأ، هو عصر «النص» الذي يظهر تحت أسماء كثيرة كـ «نظرية النص» أو «النص المفتوح» أو «النصوصية» أو «النص الشعري»: من أين وإلى أين؟ أو «بنية الخطاب الشعري» أو «تحليل الخطاب الشعري» أو« . . . . . » وأصبح هم النقاد الأول الحديث عن النص بوصفه إبداعاً له تفرده وخصوصيته، وهذا أمر منطقي لأن القاعدة في النقد أن يلاحظ الإبداع والتفرد، وأما الكشف عن القوانين المطردة

في الأدب فأمر ينهض به تـاريخ الأدب ومؤرخوه(٦). ويلاحظ هـذا المتتبع أيضاً أن ازدهار دراسة العلوم الإنسانية عامة الذي تم بفضل الفلسفات الجديدة التي شهدتها أواخر القـرن التاسع عشر (دارون. ماركس. فـرويد/ يـونج/ فريزر. . .) قـد رافقه ازدهار علاقة الأدب بهذه العلوم وبـالمجتمع، وصار الحديث عن علاقة الأدب بعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ وعلم الأديان وغيرها من العلوم حديثاً عالي النبرة يكـاد يطغى على كل حديث سـواه في نـوادي النقد ومجالس الأدب. ثم ازدهـرت في النصف الثاني من هذا القرن دراسة اللغة ازدهاراً مرموقاً بعد أن فتح أمامها الباب على مصراعيه منـذ مطلع القـرن العـالم السـويسري دوسوسير، فـازدهـرت بـازدهـارهـا علاقةالأدب باللغة، وكان هذا الازدهـار إيذاناً بتحول شبه حاسم في دراسة الأدب، فظهرت «الألسنيـة الحديثة» في نقد الأدب بـاتجاهاتها المختلفـة من بنيوية، وبنيـوية توليديـة، وتفكيكية أو تشريحية، وأسلوبية وغيرها، ووراء هـذه الاتجاهات اتجاهات أخـرى بـدأ النقـد العـربي الجديـد يتهيـأ لإعـلانها مـذاهـب كبرى في دراسـة الأدب كالهرمـونيطيقا «التأويلية» والسيمـوطيقا «علم العلامـات». . .، ولقد كان البـاحثون العرب حتى عهد قـريب يتحدثون عن الاتجاه الاجتماعي في دراسـة الأدب، وانطلاقاً من هذا الموقف كتبت دراسات كثيرة جداً تناولت أدبنا القديم خاصة، وكانت دراسة المضامين الاجتماعية بصورتها البسيطة الساذجة تغلب على هذه الدراسات جميعاً، ثم بدأ هـذا الاتجاه يتعمق ويغتني ويتأصل شيئاً فشيئاً بفضل التحـولات الضخمة التي طرأت على المدرسة الواقعية في دراسة الأدب. وكان الباحثون العرب حتى عهد قريب يتحدثـون عن شذرات نفسية في النصوص الأدبيـة تلمع هنا وهنالك، ثم قـوي هذا الاتجاه بفضل الإنجازات الجبارة التي أحـرزها أصحاب التحليل النفسي وعلى رأسهم فرويد ويـونغ وآدلر. وانطلاقاً من هذه الجهود وتطبيقـاتها في الآداب الأجنبية ظهرت بعض الدراسات النفسيـة في نقد الأدب العربي القديم والحديث كـدراسات الأستاذ محمـد خلف اللـه أحمد (من الـوجهـة النفسيـة في دراسـة الأدب ونقـده) ودراسـة د. عزالدين إسماعيل (التفسير النفسي للأدب)، ومن قبلهما مـا كتبه العقاد عن بشار والنويهي عن نفسية أبي نواس و. . . ولا يزال هذا الاتجاه ـ كسابقه ـ يتطور ويحاول أن يفرض نفـوذه الواسع على النقاد. ولكن الاتجاه الألسني في نقـد الأدب يكاد يقتلع،

كما يخيل للرائي، كل ما يصادفه في طريقه من المذاهب والاتجاهات مسلطاً سيف «الحداثة» على عنق كل من لا يرى أن يسير في ركابه. وقد يكون الحديث عن هذه المذاهب أو الاتجاهات جميعاً مطلباً تعقد له الفصول المطولة أو الكتب، ويتظاهر له الباحثون. ولذا فإنني سأخص مذهباً واحداً بالحديث هو المذهب الأسطوري في تفسير الأدب، وسأقصر حديثي على الأدب الجاهلي دون غيره من عصور الأدب العربي الأخرى.

الهوامش

(١) المذاهب الأدبية والنقدية ص: ٦٨، سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ١٩٩٣م.

(٢) انظر عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ص ٨٢ وما بعدها. دارة العودة بيروت ١٩٧٩ ط٢.

(٣) انظر مقدمة «المعجم اللغوي التاريخي» للمستشرق الألماني «فيشر». المركز العربي للبحث والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٨٢م.

(٤) لمزيد من المعلومات حول القراءة والتأويل انظر على سبيل المثال:

ـ ياكبسون: قضايا الشعرية: ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون.

ـ محمد عابد الجابري (بالاشتراك): المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية.

ـ جابر عصفور: مقدمات لقراءة التراث النقدي، ضمن كتاب «قراءة جديدة لتراثنا النقدي».

ـ محمد مفتاح: مجهول البيان. دار توبقال للنشر ـ المغرب ـ الدار البيضاء. الطبعة الأولى ١٩٩٠م.

(٥) انظر: عائشة عبدالرحمن: مقدمة في المنهج ص: ٩ وما بعدها، معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٧١م.

(٦) انظر: شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية.



الفصل الثاني

رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم

ليس من حق أحد أن يفرض على النص الأدبي قراءة واحدة زاعماً أنها جمعت كل ما في النص، وكل ما يمكن أن يُقال فيه، لأن مثل هذا الاتجاه في النقد الأدبي لا يعني سوى شيء واحد هو «موت النص». ولو صح مثل هذا الاتجاه ــ وهو بالتأكيد لا يصح ـ لماتت نصوص الآداب القديمة جميعاً منذ زمن بعيد، بل قل لماتت نصوص العقد الماضي من هذا القرن، وبعض نصوص هذا العقد الذي نشهد أواخره. . . ولكن الذي حدث ـ ويحدث دائماً ــ أن الدراسات هي التي تموت، وتبقي النصوص حية لا تعرف الموت. وتأسيساً على ما تقدم فإن نصوص الأدب العربي القديم لا تزال رغم عوادي الدهر وغِيَرِ الأيام تفيض عافية وحيوية، وإن كثيراً من الدراسات التي تناولتها قد اندثرت ولم يبق منها شيء سوى ما قد يكون أصداء خافتة يحتفظ بها تاريخ الضمير الأدبي لا لأهميتها المعاصرة بل لأهميتها التاريخية. ومن هذه الدراسات المندثرة ما كتب في الأمس البعيد، ومنها ما كتب في الأمس القريب، أو القريب جداً. . .

لقد تعددت مناهج نقد النص الأدبي الجاهلي ــ على نحو ما تعددت مناهج دراسة النص الأدبي عامة ـ وشهد المجتمع الأدبي العربي في العقود الثلاثة الأخيرة مرحلة هائلة من «التجريب النقدي» بكل ما تعنيه كلمة «التجريب» من الانبهار والتشتت والانتقاء وعدم الوضوح واللهفة إلى اللحاق «بالحداثة» وغياب المنهج، والقفز بين الاتجاهات النقدية و. . . حتى يكاد يخيل للرائي أن قطيعة وشيكة الوقوع ــ إن لم تكن وقعت ـ بين موقف الناقد الثقافي ـ بالمعنى العلمي لمصطلح الثقافة ـ وموقفة النقدي في ميدان الأدب على نحو ما ذكرت سابقاً. وسيمضي وقت ليس بالقصير قبل أن تطمئن النفوس إلى مراجعة ضمائرها، وإعادة النظر والتدقيق في كثير من هذه المعايير النقدية التي تسوَّى هذه

الأيـام على عجل، وحينئـذ ستنكشف «مرحلـة التجـريب» الـراهنة عـن حصاد نقـدي يصعب على المرء الآن أن يتنبأ بـه، لأن ذلك رهن بحـركـة المجتمع العـربي نفسـه قبل أن يكون رهناً بحركة النقد وحدها.

***

ولقد كان «المنهج الأسطوري» في تفسير الأدب قديمـه وحديثه، واحداً من هذه الاتجاهات النقـدية المتدافعـة التي تضطرب فيها حركـة التجريب النقدي الـراهنة. وبـدأ هذا الاتجاه في الظهـور في ميـدان الأدب العربي القـديم (الجاهلي) منـذ مطلع العقـد الماضي - في حـدود مـا أعرف - ببعض الـدراسات الأكـاديميـة التي أعدهـا أصحابها لنيل درجة علميـة كدراسة «الصورة الفنية في الشعـر الجاهلي في ضوء النقد الحديث» للدكتـور نصرت عبدالرحمن، ثم تتـابعت الدراسات والأبحـاث المتفـرقة، ولا تزال تتـدفق بغزارة تحدوهـا لهفة اللحـاق «بالحداثـة» وتثبّتها في نفـوس أصحابها الرغبـة في الجديد، والنفـور من كل شيء سواه. وككل جديـد آمن به أصحـابه لقي الاتجاه الأسطـوري في تفسير الأدب الجاهلي حماسـة ورعـايـة كبيرتين من أصحـابـه والمبشرين بـه، وظفـر منهم بإيمان لا يخامـره الشك، فمضـوا يجتهـدون في تأصيلـه وتنميته، ويسترفـدون له من كل صوب. ويمكننـا أن نقرر باطمئنان أن ظهـور هذا المذهب في النقد كان ثمرة من ثمرات توطيد العلاقة بين الأدب والعلوم الإنسانية على نحو ما بينـت سابقاً، ولذا كان علينـا أن نلتمس أصوله النظريـة في تلك الفلسفات والعلـوم التي شهدتها نهايـات القـرن التاسع عشر، وعلى رأسهـا: التحليل النفسي، والأنثـربـولوجيـا ولا سيما علم الأديـان المقـارن، والأساطير. ونضم إلى هـذه المنـابع الفلسفة الرمزية وعلوماً مساعفـة جديرة بالاهتمام كعلم اللغة المقارن، وعلـم الآثار بما يقدمه من كشوف أثريةونقوش ولُقَى.

وقد كـان ينبغي أن أعقد فصلاً للحديـث عن هذه الأصول النظريـة لولا أن باحثاً آخر هو الأستاذ عبدالفتاح محمد أحمد نهض بهذا الأمر[1]، ولست أحب أن أكرر الحديث، ولكنني وجـدت أنه لم يستوفِ القول في بعضهـا فحاولت أن أستتمّه وأستوفيه.

ويعدّ «نورثروب فراي» من أهم نقاد هذا الاتجاه في الغرب، فقد نشر عام ١٩٥٧م كتابه «تشريح النقد» الذي حاول فيه تأسيس منهج جديد لتحليل الأعمال الأدبية هو «المنهج الأسطوري». وقد أولى «فراي» في هذا الكتاب أهمية فائقة لنظرية «الأنماط العليا أو النماذج البدائية» التي تعني أن كل إنسان يرث من جنسه البشري قابلية لتوليد «الصور الكونية» التي وجدت منذ دهور سحيقة في النفس حين كان الإنسان مرتبطاً بالطبيعة. وليست تتحدد هذه الصور الكونية ـ وفقاً لهذه النظرية ـ بمضامينها بل تتحدد بأشكالها لأنها في ذاتها شكلية صرف. وبناء على هذا التحديد تكون كل «يوتوبيا» تسعى لاستعادة العصر الذهبي تكراراً لجنة عدن، وهكذا تكون ـ على سبيل التمثيل لا الحصر ـ جمهورية أفلاطون وشيوعية ماركس والفردوس المفقود لملتون صوراً نمطية تكرر النمط الأعلى أو النموذج البدائي الذي هو «جنة عدن»، وتكون رحلة السندباد، وزيارة «عوليس» لبيت الموتى، ودخول «يونس» في بطن الحوت، وإلقاء «يوسف» في البئر ـ على ما بينها من اختلاف في المضامين ـ صوراً مكررة لصورة نمطية واحدة، فكل هذه الصور صور استعارية للموت تكرر الرحلة إلى العالم الآخر التي يعقبها الانبعاث من جديد. ويرى «فراي» أن هذه الصور الكونية موجودة في الأساطير التي انحدر منها الأدب سابقاً، وسيظل ينحدر منها أبد الدهر، وعلى الناقد أن يقف بعيداً عن القصيدة ويتأملها ليكتشف منظومتها الأسطورية أو تصميمها الميثولوجي.

إن الأدب ـ وفقاً لنظرية فراي ـ يصدر عن بنية أساس ـ نسق أو نظام ـ هي «الميثة» أي هي «الأسطورة» في حالتها الأولى قبل «الانزياح أو التعديل» أيام كانت شعائرها «وظائفها الطقوسية بالتعبير الدارج» هي وحدها التي تحددها. وقد ربط «فراي» بين «الميثة» والطبيعة، وانتهى إلى أن هنالك أربع ميثات، لكل فصل من فصول السنة ميثة واحدة محددة، ومن هذه الميثات ينحدر الأدب أو يصدر. وإذن ليس هنالك «أدب جديد»، بل هنالك «أدباء جدد» تنحصر حريتهم في التعديل والانزياح والتحوير ضمن الإطار العام للميثات، ثم لا شيء وراء ذلك. أما وظيفة «النقد» فتنحصر تحديداً في معرفة «الانزياح» الذي أصاب الميثة. وقد عد «فراي» «التوراة» مصدر الأساطير غير المنزاحة(٢).

ويربط كثير من الباحثين بين المنهج الأسطوري ونظـرية «كارل يونج» في التحليل النفسي. لقد طور «يونج» نظرية «فرويـد» باكتشافه طبقة أخرى من «اللاوعي» تقبع تحت طبقـة «اللاوعي الشخصي» أو «العقل البـاطن» التي اكتشفها «فـرويد» ورآهـا أشبه بقبو ضخم تختزن فيه الأخيلة الجنسيـة المكبوتة والمكبوحة التي تشكل «العقد»، وهـذه الطبقة العميقـة من «الـلاوعي» التي اكتشفهـا «يونج» هـي طبقة «الـلاوعي الجمعي» التي تستعصي على التحليل الفرويـدي لأنها منبتة الصلة بـالكبت والعقد. والإنسان ــ وفق هذه النظرية ــ شبكة معقدة من الثقافـة والبيولوجيا، فهـو المخلوق الوحيد من المخلوقات جميعاً الذي يرث تـاريخ جنسه جسدياً وعقلياً معاً، فكما يرث جسده الـذي تطور عبر ملايين السنين يرث عقلـه الذي تطور هو الآخـر عبر ملايين السنين أيضاً. ويشكل «اللاوعـي الجمعي» جزءاً من هذا الإرث الإنساني الـذي يرثه كل إنسـان، ومن هنـا كان هـذا النـوع من اللاوعي عـامـاً وشـاملاً ومتشـابهاً ودائم الحضور في كل الناس، وهو ـ على نحو ما نرى ـ مختلف كل الاختلاف عن «اللاوعي الشخصي». إننا نستطيع أن نصوغ هذا الكلام صياغة أخرى فنقول: إن في أعماق كل منا ــ نحن معشر البشر ـ إنساناً بـدائياً نصدر عنـه في أمور كثيرة دون أن نعي. وعن هذا الإنسـان البدائي أو الـلاوعي الجمعي أو الأنماط العليا ــ بتعبير يونج ــ تصدر الصور النمطية المألوفة في الفن والأدب والأساطير والأحلام.

وعززت جهـود علماء «الأنثربولوجيـا» هذا الاتجاه في النقد، فقـد تجمعت لديهم كميات هـائلة من المواد والموروثات المتماثلـة المتصلة بـالعادات والتقاليـد والمعتقدات والأنظمـة والأفكار تشبـه فيهـا أكثـر الشعوب بـدائيـة أكثـرها تحضراً، فـدفع هـذا الاكتشاف إلى الاعتقاد بوحدة النسق الفكري الذي قامت الثقافة البشرية على أساسه وتطورت. وحاول «فريزر» في ضوء هذه الإنجـازات الأنثربولوجية أن يكتشف أنساقاً كونية وصيغاً عـالمية للإنسان في كل زمان ومكان، وبنـى وجهة نظره على «الأسطورة» التي تكشف عن علاقة الإنسان بالكون(٣).

وعندمـا أعاد «ليفي شتراوس» عـرض مشكلات علم الإنسان (الأنثـربولـوجيا) «نظر إلى أساطير الشعوب على أنها وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد في أقصى الغرب وبلد في أقصى الشرق. وبدلاً من افتراض مهد واحد للأساطير

(مصر أو بابل أو الهند) كما افترض كثير من الأنثربولوجيين قبله أرجع تلك الوحدة إلى وحدة العقل البشري التي لا تظهر فقط عندما نقارن بين أساطير الشعوب البدائية، بل تظهر عندما نقارن بين ما يُسمى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية. فالبدائيون يقومون بجميع العمليات الأساسية التي نقوم بها، والسحر لا يختلف اختلافاً جوهرياً عن العلم. وهكذا كان مجهود شتراوس العلمي منصبّاً على تنحية متغيرات الحضارة الإنسانية عن ثوابتها، ومحاولة الكشف عن هذه الثوابت»(٤).

ولعل ما وصل إليه الباحثون في علم الأديان المقارن خاصة يعد إسهاماً أصيلاً في تعزيز مفهوم «اللاوعي الجمعي»، ويغدو حجة قوية بأيدي نقاد هذا المنهج. وينبغي أن نخص بالذكر الباحث المجري الكبير «أمرسيا الياد» الذي كشف في كتابيه «أسطورة العود الأبدي» و «رمزية الطقس والأسطورة أو المقدس والدنيوي» عن أمور تثير الدهشة حقاً. وليس في النية أن نكثر من النقل عن هذا الباحث، فكل ما كتبه يستحق القراءة المتأنية والتأمل العميق. لقد عمد إلى تحليل أنماط الخبرة الدينية للإنسان عبر تاريخه الممتد من عصور سحيقة غامضة حتى عصرنا الحاضر، فوقف على أساطير الحضارات المختلفة وعلى ديانات كثير ــ بل كثير جداً ــ من الشعوب والقبائل، وحللها، وكشف عن رمزيتها العميقة التي دقت فخفيت أو أوشكت أن تخفى عن الأنظار، فجلا هذا التشابه الواسع العميق بين ديانات شتى وشعائر دينية لا تكاد تتصل بين أهلها الأسباب. وقد وقف على التشابه والتكرار في المكان المقدس (الأقاليم والمعابد والمدن ونماذجها السماوية، ورمزية المركز، وتكرار خلق العالم و. . .)، والزمان المقدس (تجديد الزمان وولادة الكون، والإعادة المستمرة لولادة الزمان وزمان الأعياد وبنيتها و. . . .)، ونظرة الإنسان إلى الطبيعة (عالمية بعض الرموز كالرمزية المائية ورمزية الأرض والشجرة الكونية و. . .)، ونظرته إلى الوجود البشري (تقديس الحياة وطقوس العبور والمسارة و. . .). ورأى «أن التدين يشكل البنية الأخيرة للوعي، . . . وأن اختفاء الأديان لا ينطوي أبداً على اختفاء التدين، وأن علمنة قيمة دينية لا تشكل غير ظاهرة دينية. . . وأن إضفاء صفة الدنيوية على مسلك كان فيما مضى مقدساً لا ينطوي على حل للاستمرارية، فالدنيوي ليس غير مظهر جديد لنفس البنية التكوينية التي بني عليها الإنسان، وكانت فيما مضى

تتجلى في تعبيرات مقدسة»[٥]، ويضيف في موطن آخر: «يمكننا القول إن تاريخ الأديان، من أكثرها بدائية إلى أكثرها ارتقاء عبارة عن تراكم من الظهورات الإلهية، من تجليات الحقائق القدسية. ليس ثمة انقطاع لاستمرارية الظهورات الإلهية بدءاً من أكثرها بدائية كتجلي القدسي في شيء ما، حجر أو شجر، وانتهاء بالتجلي الأعلى الذي يتمثل لدى المسيحي في تجلي الله في يسوع المسيح، فهو دائماً نفس الفعل الخفي: تجلي شيء مختلف تماماً، أي حقيقة لا تنتسب إلى عالمنا، في أشياء تشكل جزءاً لا يتجزأ من عالمنا الطبيعي الدنيوي»[٦]. وقد يبدو للقارىء العجلان أن «الياد» يتحدث عن إنسان الحضارات القديمة وحدها، أو عن الإنسان الديني الذي يكرر حركات غيره وهو بهذا التكرار ما ينفك يعيش حاضراً غير زماني، فكل ما يفعله هو تكرار لفعل «بدئي». ولكن مقاصد قوله تخالف هذا الانطباع مخالفة واضحة، فاختبار الطبيعة، منزوعة عنها القدسية جذرياً، هو اكتشاف حديث. ولا يزال هذا الاختبار لا يدركه إلا قلة من المجتمعات الحديثة[٧]. وهذا «الإنسان غير الديني ينحدر من سلالة الإنسان الديني، وهو صنيعته أيضاً، أراد ذلك أم لم يرد، وقد تكوّن من أوضاع اتخذها أسلافه... مهما فعل فهو وارث لا يستطيع أن يلغي ماضيه نهائياً مادام هو نفسه نتاجاً لهذا الماضي... إن الإنسان غير الديني، في حالته الصرف، ظاهرة تكاد أن تكون نادرة حتى في أكثر المجتمعات الحديثة تجرداً من القداسة. فغالبية الذين لا دين لهم مازالوا يتكونون دينياً على غير علم منهم»[٨]. ويرى «الياد» أن جملة من خرافات الإنسان الحديث ومحرماته ذات أصل سحري ــ ديني، وكذا الميثولوجيا المموهة التي يحياها، والشعائر التي يمارسها، كالمباهج التي تصاحب السنة الجديدة، أو الانتقال إلى منزل جديد، أو الأعياد، وأفراح الزواج أو الولادة، أو الحصول على وظيفة جديدة، أو الارتقاء في السلم الاجتماعي... إلخ حتى ليستطيع المرء أن يؤلف عملاً كاملاً من «أساطير الإنسان الحديث» بعبارة «الياد» نفسها[٩]، فالسينما تتناول ما لا يقع تحت حصر من الموضوعات الميثولوجية، والقراءة تتألف من وظيفة ميثولوجية لأنها تتيح للإنسان خروجاً من الزمان شبيهاً بالخروج الذي تحدثه الأساطير، والمعمودية في المسيحية تكرار لطوفان نوح، «والعري المعمداني ينطوي على مغزى طقسي (كذا) وميتافيزيقي

في نفس الـوقت : إنه التخلي عـن الملابس القديمـة ، مـلابس الفساد والخطيئة التي يتجـرد منها المعمـد اقتـداء بالمسيح ، وهي أيضـاً الملابس التي قـد ارتـداها آدم بعـد الخطيـة ، لكنـه (أي العـري) أيضـاً العـودة إلى البراءة البـدائيـة ، إلى حـالـة آدم قبل السقوط»(١٠) . بل إن «الشيوعية» نفسها ذات بنية ميثولوجية ، فقد تناول ماركس ـ حسب رأي الياد ـ إحدى أساطير العالم الآسيـوي المتوسطي وطورها . وتظهر في هذه الأسطورة شخصية المخلص الصالح (المختار، الممسوح بالزيت، البريء، الرسول، البروليتاريا) الذي تكون آلامه سبباً في تغيير الوضع الأنطولوجي للعالم . وباختصار: إن ما تحلم به الشيوعية من تحقيق مجتمع بلا طبقات ، وما يترتب على ذلك من غياب للشدائد التاريخية ، «يجد أدق سابقة له في أسطورة «العصر الذهبي» الذي يعين بداية التاريخ ونهايته ، على ما ترويه كثير من التقاليد»(١١) .

لقـد أسرف «الياد» كما أسرف كثيرون غيره في الحديث عن الأسطـورة حتى أوشك العالم كله ـ قديمـه وحديثه ـ أن يكون عالماً أسطورياً!! وبـدا الإنسان صانع أساطير ليس غير!! فما الأسطورة؟ ما هذا الشيء الذي نسميه «أسطورة» وهو أكثر واقعية من الواقع ، وأشد صـلابة من الحقيقة ، وأخلد من التاريخ . «إنني أعـرف جيداً ما هي ، بشرط ألا يسألني أحد عنها . ولكـن إذا ما سئلت ، وأردت الجواب ، فسوف يعتريني «التلكـؤ»(١٢) ، هذا ما كتبه القديس أوغسطين . لقـد اختلف البـاحثون في تعريف الأسطورة اختلافاً لا يقف عند حـد ، فمن «قائل : إن الإسطورة علم بدائي أو تاريخ أولي أو تجسيد لأخيلة لا واعيـة أو . . . إلى آخر يرى أنها مرض مـن أمراض اللغة لأن أغلب الآلهة الوثنية ليست سوى أسماء شاعريـة سمح لها بأن تتخذ شيئاً فشيئاً مظهر شخصيات مقـدسة لم تخطر ببـال مبدعيها الأصليين . . . إلى ثـالـث و رابع وخامس و . . . (١٣) . ولعلنا لا نخطيء إذا رددنـا الحديث إلى أوله فقلنـا : إن الأسطورة حقل من حقـول المعـرفة ملفع بـالغمـوض والضباب والفتنـة . وليس تفسير الأسطـورة أو الحديث عن وظائفها أيسر أو أدنى مطلباً ، فكثيراً ما تختلط ـ أي الأسطورة ـ بالتاريخ أو السياسة أو الكيمياء والفلك أو المظاهر الطبيعية الأرضية أو الجوية . وليس يكفي أن نقول في تفسيرهـا : إنها تمثل المرحلة الأولى من طـريق البشرية إلى اكتساب المعـرفة لاحتـوائهـا على بـذرة «التعليل»(١٤) . لكن هـذه الخلافـات الواسعـة في تعـريف

الأسطورة ومصادرها وتفسيراتها لا تلبث أن تطوى حين نصير إلى الحديث عن علاقة الأسطورة بـالأدب، فثمة «اعتقـاد ثابت بأن الأسطورة قـوية الارتبـاط بالأدب، وإن يكن هذا الارتباط غير واضح المعالم تماماً . . . الأمر الذي يثير المخاوف على مستقبل الأدب كلما ظهرت موجة من مناوأة الأسطورة»[١٥].

ولكن الأسطـورة ليست أدباً بل هي مـادتـه الخام. وإذن هناك فـرق واضح بين الأسطـورة في الحياة والأسطـورة في الأدب على الرغم من الصلـة الوثيقـة بينهما. وإذا كنا ننشد معرفة الانزياح الذي أصـاب الأسطورة حين غدت مادة أدبية كان علينا أن ننظر أولاً في العلاقات الاجتماعية المحيطة بهذا الانزياح، لأن الأسطورة رمز، والرموز لا تنمو خارج العلاقات الاجتماعية، وكان علينا أن ننظر ثانياً في كيفية توظيف المبدع لهذه الأسطورة، لأننا لا نستطيع أن نتصور أدباً عارياً عن القصدية. وبعبارة أخرى: أن ظـلالاً وارفة من التـاريخ تغمـر الأسطـورة في الأدب ـ بل وفي غير الأدب أيضـاً ـ فتكاد تحجب النظر عن منـابعها الأولى. وقد يبدو ربط الأسطورة بـالتاريخ أمراً غير مستساغ تفوح منـه رائحة المفارقة، ولكنـه ـ على ذلك ـ حقيقـة صلبة. إن الأسطورة التي يـواجههـا النـاقـد في الأدب تختلف من جهـات شتى لا من جهـة واحـدة عن الأسطورة التي يواجهها عالم الأنثربولوجيا في ميدان عمله. لقد غذاها التاريخ والفن جميعاً فعـادت خلقاً جديـداً أو كالجديد. وهـو خلق مكتمل يحتمل قراءات شتى، ولكنـه لا يحتمل الإضـافة على عكـس الأسطورة في الحيـاة، إن الأسطـورة في العمل الأدبي مغلقة ومنتهية، أما في الحياة فمفتوحة وقابلة للإضافة والنمو.

ولعل قائلاً يقول: إنك تستوفي من أصحاب هذا النقد ما لم يغرموا لك به، ومن النظرية ما لم تضعه في حسبانها. فهي نظـرية ترى الانعكاس الأدبي للخبرة الإنسانية ستاراً زائفـاً يخفي مادة أقدم وأعمق جذوراً في النفس، وحسبهـا أن تكشف عن هذه المادة القديمة العميقة. وإذا صح مثل هذا الاعتراض لم يكن من حق أصحاب هذه النظرية أن يزعموا أنها نظرية في النقد الأدبي بله زعمهم إمكانية تحويل النقد الأدبي إلى علم حق.

لقـد شقي البـاحثـون العرب ــ دون ريب ــ في محاولاتهم تطـويع أدبنـا القـديم لهذا المنهج، وهو شقاء محمود دون ريب أيضاً، ولو أنهم طوعوا هذا المنهج لهذا الأدب لكان ـ

أو لربما كـان ـ هـذا الشقاء أقل وأنفع في الوقت عينـه. ولكن التاريخ يعلمنـا أن افتراضاً كهذا «لو حدث كذا. . .» افتراض لا معنى لـه. إننا نريد أن نملي المنطق على التاريخ، والتاريخ غير منطقي كما نعرف. وإذن لم يعد أمامنا إلا النظر في محاولات هؤلاء الباحثين لعلنا نتبين قدرة هذا المنهج على الوصف والحكم والتفسير.

لقـد جاء عصر جـديـد هو عصر نظـريـة «النص» على اختلاف المصطلحـات والتسميات، وكان الاتجاه الأسطوري واحـدة من هذه النظريات التي جعلت النص محور اهتمامها. وقد بدأ هذا الاتجاه في تفسير الشعر العربي ـ ككل الاتجاهات النقدية المعاصرة عندنا ـ متأخـراً عن بدايته في المجتمع الأوروبي. ولعل هذا التأخير أن يكون فيـه بعض النفع للأدب والنقـد العـربيين، فنحن لا نبلـو هذا المنهج ابتـداءً، وإنما نستعيره بعد أن مـر بمرحلـة طويلـة من الاختبار والتجـريب ظهـر في أثنائهـا مدى صلاحيته، وصرنا بذلك قادرين على أن ننظر إليه في أصوله وفي تطبيقاته العربية نظرة أكثر أناة وسداداً.

ولا يملك المرء إلا أن يقـدر هـذه الجهود المضنيـة التي يبـذلها النقـاد والباحثـون العرب في محاولة تأصيل هـذا المنهج، فهم ـ على ما بينهم من فروق ـ يحاولـون تعزيزه وتثبيتـه، ويدحضـون المنـاهج الأخرى في نبرة تعلـو أحيـانـاً حتى توشك أن تكـون هجوماً صريحاً، وتخفت أحيـاناً حتى تكاد تنقلب همساً أو وشـوشة. ولن أتحدث عما كتبه أصحاب هذا الاتجاه جميعاً، بل سأقصر الحديث على بعض الدراسات المنشورة في كتب مستقلـة، وبعـض المقـالات ولا سيما تلك التي نشرت في مجلـة «فصـول» القاهرية مما كتبه الأسـاتذة الأجلاء د. إبراهيم عبدالرحمن و د. أحمد كمال زكي و د. نصرت عبـدالرحمن ود. علي البطل وآخـرون. وهذه الـدراسات هي ـــ في حدود مـا أعراف ـ أهم ما كتب في محاولة تفسير شعرنا القديم تفسيراً أسطورياً.

لقد كان الاتجاه الميثولوجي في دراسة الأدب الجاهلي تعبيراً واضحاً عن الإحساس بأزمة النقد التطبيقي في هـذا الأدب، وبضآلة القيمة العلميـة لتلك المناهج السائدة ولا سيما المنهج الاجتماعي بصورتـه المبكرة، كما كـان تلبية لرغبـة عميقة في «تحديث» نقدنا وأدواتـه واللحاق بموكب النقد العالمي. أو قل: كان رداً على المنـاهج القديمة دفعت إليه حركة النقد العالمية المتطورة.

وقد يكـون من العسير أن نتحدث عن تلك الكتب والمقـالات التي تبنت المنهج الأسطوري في دراسة الشعر الجاهلي حديثـاً عاماً دون تخصيص لسببين : أولاً لما بينها من فروق ، وثانياً لأننا نريد أن نفحص مدى الدقة العلمية فيها ، ومدى اتساق منطق كل باحث فيما يقـدمه من آراء وأحكام ، ولسـت أريد حقاً أن أتـابع كل واحد منهم متابعة دقيقـة لأن ذلك يطول . ولذا فإن حديثي لن يمضي في جهـة واحدة حتى يفرغ منها ، بل سيمضي في الاتجاهات المختلفة في آن معاً إذا اقتضى الأمر ذلك .

***

نقد أدبي أم أنثربولوجيا؟

لعل من الـوفاء للحس التـاريخي أن أبـدأ بكتاب «الصـورة الفنية في الشعـر الجاهلي» للـدكتور نصرت عبـد الرحمن ، فهـو أقـدم هذه الكتب والمقـالات التي سأتحدث عنها .

يقدم الباحث في الصفحـات الأولى من كتابه استغراباً جديـراً بالاهتمام ، يقول : «والغريب أن ندرس الشعر الجاهلي منفصلاً عن نظرة الشعراء إلى الكون ، . . . فنظرة الشاعـر إلى الكون لا يُستغنى عنها أبـداً في نقد الشعـر لأن تلك النظرة هي التي تنير الطـريق أمام النـاقـد فـلا تجعله يخبط في ليل مظلم» ص ١٦ . وهـذا مـدخل طيب للحـديث ــ دون ريب ــ، فنحن نـوافقـه في أن نظـرة الشاعـر إلى الكـون ذات شأن وأهمية . ولكننـا سنختلف بعدئذ ــ فيما يبدو ــ في مفهـوم «الكون» ــ والاضطراب في استخدام المصطلح النقدي آفة فاشية يعاني منهـا النقد العربي المعاصر معاناة قاسية ــ فما مفهوم «الكون »كما تكشف عنه دراسة الصورة في هذا الكتاب؟

إن تبـويـب الكتاب يمكـن أن يخدع القارىء ، فقـد عقـد الباحث البـاب الأول للصورة الجاهلية في إطار الموضوع ، وجعله فصلين : صورة الإنسان في الشعر الجاهلي ثم صـورة العالم الطبيعي في الشعـر الجاهلي . ولكن القراءة المتأنيـة لهذا الباب تُظهـر بوضوح أنه دراسة مضمونية صرف تذكرنا تذكيراً قوياً بفيض من الدراسات المضمونية التي تناولت هذا الشعـر، ولعل أقرب كتاب من هذه الدراسـات إلى ذاكرتي الآن هو كتاب الـدكتور محمد الحـــوفي «الحيـــاة العربيـــة من الشعـر الجاهلي» وسواه كثير.

ومن الواضح أن الدكتور عبدالرحمن لا يتحدث في هذا الكتاب عن الصورة الفنية بل يتحدث عن الصورة الذهنية تحديداً، ويضم إليها أحياناً ـ في درج الحديث ـ بعض القول عن الصورة الفنية (الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز) دون أن يقصد إليها قصداً أو يقف عندها. وكل من يقرأ الأسطر القليلة التي كتبها عن صورة الرجل والمرأة في هذا الشعر يحس إحساساً عميقاً أن صورة الإنسان ـ بوصفه كائناً اجتماعياً يحاور العالم من حوله حواراً شاقاً يعبر من خلاله عن موقفه من الإنسان والطبيعة ـ قد غابت غيبة كاملة، ولكن صورة الإنسان بوصفه متديناً يقلقه الغيب وسر المجهول قد ظهرت بوضوح!

إن علاقة الإنسان الجاهلي بالمجتمع من حوله تبدو شاحبة لا تكاد تُرى، وعلاقته بالطبيعة من حوله أقل شحوباً ولكنها غير واضحة ولا قريبة من الوضوح، ولكن علاقته بالسماء تخطف الأبصار!!

وإذن قد يكون من حق القارىء أن يظن أن مفهوم «الكون» قد تقلص في رأي الدكتور نصرت حتى أوشك أن ينحصر في علاقة الإنسان بالسماء، أي في التصور أو الموقف الديني. ورب قائل يقول: لعل الشعر الجاهلي نفسه المسؤول عن ذلك، فأقول: ليس الأمر كذلك إلا إذا أردنا أن نقرأ هذا الشعر قراءة ميثولوجية، لأننا حينئذ سنغيِّب كل ما لا يخدم هذه القراءة.

وقسم د. نصرت الباب الثاني إلى فصلين، تحدث في أولهما عن «الصورة والرمز الديني» ـ وهو الفصل الذي سنناقشه ـ وتحدث في الثاني عن «الصورة والرمز الوجودي».

وقد تكون مناقشة د. نصرت في كل ما حشده في هذا الفصل من المعلومات والآراء ـ وهي معلومات قيمة بلا ريب ـ تزّيداً لا ضرورة له، ولذا سأكتفي بعدد من الملاحظات. وأولى هذه الملاحظات تتصل «بالفرض» الذي أقام عليه دراسة هذا الشعر، فهو يؤمن إيماناً عميقاً بأن معرفة المعتقدات الدينية هي السبيل إلى الكشف عن شعر أهل الجاهلية، ويذيع هذا الإيمان في مواطن متفرقة من هذا الفصل كما أذاعه ـ من قبل ـ في مدخل الكتاب النظري. وتأسيساً على هذا «الفرض» ينقلب الشعر الجاهلي بين يديه إلى شعر ديني خالص لا تشوبه شائبة، فإذا الغزل الجاهلي

عبادة وتقرب للإلهة الشمس، وإذا كل امـرأة في هذا الغزل هي الشمس، وإذا رحلة الظعائن في هذا الشعر هي رحلة الشمس كل يوم، وإذا رحلة الشاعر الجاهلي ممتطياً ناقته يقطع بها ظهر الصحراء ترمي إلى هدف واحد لا يتغير هو الوصول إلى الشمس لنيل الخلود، وإذا حـديث هذا الشـاعر عما يـلاقيه من ضروب الحيـوان الوحشي في رحلته المذكورة حديث عن نجوم السماء المختلفة. . . وإذا الشعراء الجاهليون جميعاً ـ لا يستثني أحـداً ــ رجـال دين من طـراز رفيع، نفضـوا أيـديهم من تـراب الـدنيـا وزخـارفها، ونأوا بقلـوبهم عن غوايـاتها، وانحرفـوا بوجـوههم وضمائرهـم عن ضراوة الحياة ومسراتها، وتعلقوا بالسماء!!

وليس يخفى ما في هذا «الفرض» من خلل ومجافاة لروح الفن عامة ـ ولروح الشعر الجاهلي خاصة ـ وما فيه من بُعد عن صـــورة الحيـــاة الإنسانية في ذلك العصر. فأنا لا أعرف مذهباً نقـدياً يربط الشعر بالدين هذا الـربط المحكم الصارم، بل قل يذيبه في الدين ويجعله نشاطاً فنياً دينياً صرفاً لا تشوبه شائبة، ولا يعتريه تمرد أو انحراف أو شذوذ، ولا تنحرف بـه غفلة أو مس من قلق الشعراء والفنانين أو النـاس عامة. . . على نحو ما تصور د. نصرت. ولا أعرف عصراً من عصور الأدب العربي الممتدة كان فيه الشعر العربي شعراً دينياً على هـذا النحو لا أستثني من ذلك شعر صدر الإسلام نفسه، بل لا أستثني شعر شعراء الدعوة أنفسهم في صدر الإسلام. ولا أعرف جيلاً من الشعراء وقـف شعره للدين وحـده خلا مـا نعرف من أشعـار الزهـاد والفقهاء، وهؤلاء فئة وليسوا جيلاً كاملاً.

إن افتراض «الدين» منبعاً وحيـداً للشعر قضية لا تخلو من مبـالغة مسرفة وخلل بيّـن، ومـا هو أشد مبـالغة وأبين خللاً أن نتـوهم أن الحس الأخلاقي لـدى أمة من الأمم يمكن أن يستقر استقراراً كاملاً فلا يتبدل ولا يتغير، ومن ثم لا تتغير عقائدها وقيمها، على امتداد قـرنين من الزمان أو قرن ونصف القرن على أقل تقـدير ـ في رأي الجاحظ ــ كما هي حال مجتمع شبـه الجزيرة العربيـة في العصر الجاهلي. وينبغي ألا ننسى أن هـذا المجتمع كـان يمـر بمـرحلـة مهمـة من التطـور الـروحي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وهي المرحلة التي أهّلتـه لقبول رسالة السماء واحتضانها على النحو الذي نعرفـه. وكان الشعراء طليعة هذا المجتمع المعبرة عن حركـة الواقع فيه،

وعن الناهض فيه، وعن أشواقه وأحلامه ومخاوفه . . . إن كل قيمة من القيم التي تغنى بها هؤلاء الشعراء تخبّيء وراءها تاريخاً طويلاً من حنين الجماعة وأشواقها ومعاناتها، وتعبر عن ضرورة تاريخية في حياة ذلك المجتمع .

وإذن ليس الشعر الجاهلي شعراً دينياً خالصاً كما تصور د. نصرت، وإن كنت لا أنكر أن فيه بعض الملامح الدينية، وليس هو حديثاً عن السماء وحدها ولكنه ـ كأكثر شعر أهل الأرض ـ حديث عن الحياة بمفهومها الشامل الرحب. وستكون لنا عودة إلى هذا الفرض بعد حين فلنكتف الآن بهذا القدر من الاعتراض .

والملاحظة الثانية تتصل بدعوى وضوح الشعر الجاهلي وتعليلها، فقد ردّ د. نصرت هذه الدعوى، كما ردها كثيرون غيره، وعدها سذاجة غير محببة . ولكنه عللها تعليلاً غريباً، فردها إلى الفصل بين الشعر والمعتقد الديني . وأنا لا أشك في أن هذه الدعوى قد غيبت جانباً ضخماً من قيمة هذا الشعر وثرائه حين أوهمت القراء أنه شعر بداوة ساذجة، وكشفت عن تصور قاصر ومحدود لمفهوم الشعر، فقد كان الشعر ولا يزال وسيبقى تجسيداً لاستجابة إنسانية، ولرؤية العالم رؤية جماعية فردية في آن .

وليست هذه السذاجة التي يوصف بها هذا الشعر حكماً على حقيقته بل هي حكم على القائلين بها، وتعبير عنهم . ولكنني ـ في الوقت نفسه ـ لا أعتقد أن مسألة الوضوح أو الغموض في الشعر متصلة بالدين وحده أو بمصدر هذا الشعر أياً كان هذا المصدر، بل هي متصلة بطبيعة الشعر نفسه .

والملاحظة الثالثة تتصل بالدين الذي درس د. نصرت الشعر في ضوئه وهو الشرك أو الوثنية، وانصرف مطمئناً وراغباً عن كل ما عداها، وكأن مجتمع شبه الجزيرة العربية لم يعرف سوى هذه الوثنية . وينبغي ألا ننخدع بالاستقراء الناقص الذي ارتضاه د. نصرت لأن المرحلة التي نتحدث عنها هي مرحلة الأزمات المتلاحقة والمتداخلة، ولأن الإنسان الذي نتحدث عنه في تلك المرحلة هو «إنسان مأزوم» روحياً ونفسياً واجتماعياً واقتصادياً وسياسياً . . . وفي مثل هذه المراحل يصبح المجتمع نفسه موضوعاً للتأمل والمراجعة والنقد، وتظهر نزعات أخلاقية واجتماعية وروحية جديدة ــ ودراسة مجتمع شبه الجزيرة العربية قبيل الإسلام تؤكد صدق هذه الملاحظة تأكيداً صارماً ـ. وإذا كان الأمر كذلك ـ وهو كذلك حقاً ـ فإننا نتوقع أن

يعبر الشعر في هذه المرحلة عن هذه «الأزمة المركبة» وعن هذه «النزعات» الجديدة، لأن الشعر يعبر عن حركة المجتمع بل عن الناهض في هذه الحركة أولاً. وليس منطقياً أن تعبر الحركة الشعرية عن المستقر الثابت وحده أو عن الآخذ في الاندثار والموت؛ لأن أصوات المخاض وبشائر الولادة تقلق الشعراء والمصلحين أكثر مما تؤرقهم حشرجات الموت.

ثم أليس في هذا المسلك النقدي انحراف عن الصواب قد يفضي بصاحبه إلى الخطأ الصريح؟ فمن يصدق أن الدين وحده هو مصدر الصور الشعرية؟ فإذا كان الدين نفسه ـ كما يلاحظ د. نصرت ـ غامضاً تكشَّف لنا ما يجر إليه الغموض من بلبلة واضطراب، وما ينجم عنه من تعليل وتفسير قسريين.

وتتصل الملاحظة الرابعة بإطلاق الأحكام والآراء وتعميمها دون حذر أو احتراس. فالدكتور نصرت يقرن الشعراء الجاهليين بالكهان صراحة، يقول: «إذن لا نستطيع، ونحن ندرس شعر شعراء يكادون يكونون كهاناً، إلا أن نربط الشعر بعقيدتهم[(١٦)]». وفي أثناء دراسة الشعر يسقط فعل المقاربة (يكادون) ويتلاشى ما قد يوحي به من الحذر! وإذا كان الأمر كما تصور د. نصرت فينبغي أن نمضي في هذا التصور إلى آخر نتائجه المنطقية، وهنا سوف يجد د. نصرت نفسه في موقع واحد مع «مرجليوث» الذي جعل الشعر الجاهلي ضرباً من الكهانة، وجعل الشعراء الجاهليين كهاناً. ولست أظن أن د. نصرت سيرضى بالأحكام التي أطلقها مرجليوث تأسيساً على هذا الاقتران بين الشعر والكهانة[(١٧)]. وإذا صح أن هؤلاء الشعراء كهان أو كالكهان، وأن شعرهم ينبغي أن يرتبط بعقيدتهم ويساوقها، فينبغي أن تكون أغراض هذا الشعر جميعاً ـ وفقاً لتصور د. نصرت ـ أغراضاً دينية أو موصولة بالدين بسبب قوي أو أسباب. ولقد تحدث د. نصرت عن الغزل وقصص الحيوان الوحشي والمطر، وأمسك عن القول في سواها من الموضوعات والأغراض ـ وأنا استخدم مصطلح «الأغراض» هنا نظراً لشيوعه لا اقتناعاً به، وهذا أمر يحتاج إلى وقت آخر ومكان آخر ـ، أفيصحّ على شعر الرثاء والفروسية والخمرة والاعتذار والمدح والفخر والحماسة والهجاء القبلي وشعر الصعاليك وسوى ذلك كثير من فنون هذا الشعر وموضوعاته ما أطلقه من أحكام على الغزل وقصص

الحيـوان؟! أم إن هؤلاء الشعـراء يكونـون كهانـاً ورجـال دين في شطر من شعـرهـم، ويكـونـون شعراء عـاديين في أشطـار أخـرى منه؟ إن د. نصرت لا يميـز بين شطـر وشطـر، ولكنـه يربط الشعـر كلـه بـالعقيـدة على نحو مـا ربط الشعـراء كلهم بهذه العقيدة. فكيف يمكن أن يستقيم له الأمر الآن؟

ثم هل تصدق، حقاً، تلك الأحكام التي أطلقها د. نصرت على الغزل الجاهلي كله، وعلى قصص الحيوان الوحشي جميعاً؟

إن علينا أن نميز تميـيزاً دقيقاً وواضحـاً بين الشعر والمعلومـات التي ساقهـا د. نصرت في هذا الفصل ـ وهي معلـومات غزيرة وقيمة جداً دون ريب ـ، فالشعر شيء والمعلومات شيء آخـر. بعبارة أخرى: إن صدق هـذه المعلومات تاريخيـاً ـ أي صحة وجودها في واقع تاريخي بعينه لا نستطيع أن نحدده تحديداً دقيقاً ـ لا يعني أنها موظفة في الشعر على وجه الضرورة واللزوم، كما يقول أهل المنطق، توظيفاً مطابقاً لهذا الصدق، لأن طبيعـة الشعر تقتضي أن يحوّر الشعراء في مـوادهم الخام تحويراً يقل أو يكثـر، فكيف تكـون الحال إذا كنا لا نستطيع أن نثبت أن هـذه المعلـومـات مواكبـة تاريخياً لهذا الشعر كما هي الحال في شعرنـا القديـم؟ إن دراسة الشعر الجاهلي في ضوء الدين ـ كما لاحظ د. نصرت بحق ـ «من أشق الأمور وأشـدها عسراً» لسببين: أولاً لأن «الحياة الدينيـة في الجاهلية غامضة، ولم تصف لديانـة واحدة تنتظم كل العرب» كما لاحظ د. نظرت أيضـاً. وثانيا ـ ولعله أهم من سابقـه ـ لأن العلاقـة بين الدين والشعر عـلاقة غامضـة ومعقدة، وليست واضحـة كما ظن د. نصرت، فنحن لسنا أمام شعراء ينظمون عقائدهم الدينية متونـاً شعرية. إن الدين جزء من البنية الثقافية المعقدة، وله ـ بـوصفه وعياً لاهوتياً ـ خصوصيـة ذات شأن. ثم إننا لا نعرف شيئاً ذا قيمة كبيرة عـن هؤلاء الشعراء الجاهليين وعـلاقتهم بالـدين. إننـا نعرف هذا الـدين معرفة غامضة، ونعرف هؤلاء الشعراء ـ بوصفهم بشراً ـ معرفة غامضة أيضاً، ونعرف علاقة هؤلاء الشعراء بهذا الدين معرفة أشد غموضاً، لأننا لا نعرف معرفة دقيقة متى نشأت هـذه العبادات، وإلى متى استمـرت، وأين انتشرت؟ وقـد لاحظ د. نصرت نفسه شيئـاً من ذلك فالتمس له تعليلاً يـرى أن الحيوان الطوطم قد يظل طـوطماً بعد زوال الدين الـذي ارتبط به، وأن الصورة الشعـرية قد تـرتد إلى حياة دينيـة سحيقة،

وليس من الضروري أن تـدل على حيـاة دينية يحيـاهـا الشعـراء. وإذا كان مـا تقـدم صحيحاً ـ من حيث المعارف التاريخية، ومن حيث علاقة الشعر بالدين ـ فقد تكون دراسة الشعر الجاهلي في ضوء الدين وحـده، فيما يبدو لي، دراسة تحفّ بها المخاطر، وتشتبه عليها الدروب، وتكثر أمامهامطاوي الطريق.

ولنعد مرة أخرى إلى أحكـام د. نصرت التي أطلقها على الغزل وقصص الحيوان، والمنهج الذي اتبعه للوصول إلى هذه الأحكام. لقد جمع طائفة ضخمة من صور المرأة والشمس والغزالة، وضـم إليها زاداً طيبـاً من المعلومات، وانتهى من ذلك كله إلى أن المرأة في الشعر الجاهلي رمز للشمس. ولم يدرس الغزل الجاهلي كله، ولكنه اكتفى منه بثلاث قصـائد إحداهـا للأعشى والأخـريان لقيس بـن الخطيم ـ وكـلاهما عاش في أواخر العصر الجاهلي ـ. ولن أتحدث عن دراسة هذه القصـائد أو غيرها الآن لأنني سأعود إليها فيما أستقبل من الحديث. بيد أنني أحب أن أسأل: هل يصح أن تكون هذه القصائد الثلاث ممثلة للغـزل الجاهلي قاطبة، فنعمم الحكم تعميماً صارماً؟ وإذا كان د. نصرت يـرى أن الصور المجتـزأة من سياقهـا في القصائد المختلفـة يمكن أن تكون ظهيراً لحكمـه، فإنه يكـون قد حكم على الصـورة بوصفها كـلاً ناجـزاً مكتملاً ومستقلاً لا بوصفها بؤرة لشبكة من العلاقات الحية، وعلاقة في الوقت نفسه في بنية القصيدة. ولو قيّـد أحكامه بعض التقييد، فلم ينكر على الشـاعر الجاهلي أن يكون عاشقـاً حيناً كما يعشق كل البشر، ورامـزاً حيناً آخـر، لكان ـ فيما أتوهم ـ أقرب إلى الصواب. ولماذا أطيل الجدل؟ ألم يقـل هو نفسه منـذ قليل: «ليس من الضروري أن تدل الصـورة الشعرية على حياة دينيـة يحياها الشعـراء»؟ ويبقى بعدئذ أن أسأل: إذا كانت رحلة المرأة في الظعائن رمزاً لـرحلة الشمس، فلم لا تعود هذه المرأة من رحلتها في اليوم التـالي كما تعود الشمس؟ وإذا كـان إقفار الديـار بسبب رحيل المرأة الشمس فإن الشمس لا ترحل رحلـة أبدية فتقفـر الديار بسبب رحيلهـا... وأهم من هذين السؤالين وأدق هذا التساؤل الممتاز الذي يتسـاءله د. نصرت نفسه: لماذا توجد الآرام والبقـر الـوحشي في الأطـلال وهي رموز للشمـس؟ ولماذا جعل الشعراء فيهـا نبـاتـاً والنبات دلالة الخصب؟ ولكن الجواب الذي يقدّمه يكرّ على الفرض الأساس للبحث ويبطله، يقول:

«فلنتذكر أننا أمام إنسان يهمه في هـذا الموقف أن يذكر أن ما يتعلق بالإنسان قد رحل: فالناقة قد رحلت، والفرس قد رحلت، وكل حيوان يفيد منه الإنسان قد رحل».

سؤال واحد يجول بخـاطري الآن: عمّن يتحدث الشاعـر الجاهلي؟ هل يتحدث عن الإنسـان وعلاقتـه بالحياة والمجتمـع أم عن الإنسان وعـلاقته بـالسماء؟ إذا كان يتحدث عن المعتقد الديني وحده فلِمَ هذه العودة إلى الأرض؟ وإذا كان يتحدث عن المجتمع في حركته الدائبة فلماذا نعاقبه هذه العقوبة الأسطورية فنحكم عليه بأن يظل بصره معلقاً بالسماء؟

إن تكرار التشبيه يلفـت النظر حقاً، ولكن استنتاج الأحكام مـن الصور الجزئية المكررة في سياق واحد مقتطع من سياق أكبر هو سياق القصيدة يلفت النظر أيضا، بل يأخذ بتـلابيب المرء، ويهزه هزاً، فقد شُبهت المرأة بالشمس حقـاً، ولكن الرجل شبه بها أيضاً كما في إحدى اعتذاريات النابغة:

فـإنك شمـس والملـــــوك كـــــواكـب

إذا طلعت لم يبـــــد منهـن كـــــوكب

فهل كـان الرجل مقـدساً أيضـاً؟ وكيف يكون هـذا المجتمع الذي يقـدس المرأة والرجل معـاً؟ ونحن نعلم أن المرأة قد شبهت ـ وتكـررت هذه التشبيهات ـ بعناصر حيوانية ونباتية كثيرة، فهل يعني ذلك أن هـذه العناصر جميعاً كانت مقدسة؟ ونحن نعلم أيضاً أن للمـرأة أكثر من صـورة واحدة في هـذا الشعر، فكيف نفسر صـورها الأخرى؟ اقرأ ـ إذا شئت ـ غـزل الأعشى، وتأمل حديثه عن المرأة التي تخون زوجها، واقرأ غـزله في الجواري والقيان، ثم اقرأ مقـدمة «العذل أو الفـروسية» التي تتردد في الشعـر الجاهلي، وتأمـل نبرة السخط على المرأة، وهـو سخط يكـاد ينقلب شجـاراً بالأيدي كما في شعـر «لبيد بن ربيعة» وغيره، ثم اقرأ غزل بعض هـؤلاء الشعراء كغزل «المثقب العبدي» بفاطمة في قصيدته التي على النون:

أفـــــــاطـمُ قبـلَ بَيْنِـكِ متعينـي

ومنعُـكِ مـــــــا سـألـتُ كـأنْ تَبيني

فـــلا تَعِــدي مـــواعـــدَ كـــاذبـــاتٍ
تَمُرُّ بها ريــــــــــاحُ الصيـفِ دوني
فـــإني لــــــــــو تخالِفُنـي شمالي
خِـــــلافَكِ مـــــا وصلتُ بها يَمينـي
إذن لقطعتُهـــــــــا ولقلــتُ بِيني
كـــــذلـكَ أجتـــوي مَنْ يَجتـــويني

اقـرأ هـذا كله ــ وهـو غيض من فيض ــ ثم أخبرني هل لا تـزال المرأة في نظـرك مقدسة ومعبودة لدى أولئك الجاهليين؟

وليس حديث د. نصرت عن الأطـلال منبت الصلة بحديثه عن الغـزل، بل هو منه في الصميم، وهو يكرر آراءه فلا تكاد المرأة تظهر في الشعر غير راحلة، وبرحيلها تقفـر الديـار، فكأنما ربط الشعراء بين المرأة والخصب. وسيـدة الطلل هي الشمس ربة الخصب ومعبودة الجاهليين، ورحيلها يؤدي إلى إقفار الديار كما يقول (١٨). إن النصوص ترد هـذا الحكم فما أكثر ما نـرى هذه الأطلال مملوءة بقطعـان البقر وآجال الظباء وصغـارها وهي تنهض من كل جانب كما ينهض الزرع في الأرض البـور بعد إحيائها، وقد طاب لها جميعـاً العيش لكثرة الكلأ. . . فأين الإقفار والجدب؟ أليس النبات والحيوان والماء دليـلاً باهراً على الخصب؟ إن الخصب مفهوم متصل بـالواقع الطبيعي لا بحركةالمجتمع، وهو في مجتمع قائم على الترحال يرتبط بالحيوان أكثر من ارتباطه بالزراعة.

وحين يتحـدث د. نصرت عن رحلة الشـاعـر وقصص الحيـوان الوحشي يحشـد طائفة قيمة من المعلـومات الفلكية، فإذا الناقة التي يركبها الشاعـر موجود مثلها في السماء، وإذا الثور الوحشي الذي أسرف الشعـراء في تكرار قصته له نظير في السماء، وإذا الصيـاد الذي يعـرض للحيوان الـوحشي لـه مايشـابهه تقريبـاً في السماء، وإذا الكـلاب التي تهاجـم الثـور الـوحشي لها مـــا يماثلهـا من مجمـوعـــات النجـوم في السماء. . . وقل مثل ذلك في الفـرس والنسر والقطاة والظليم. . ومـاذا بعد؟ لم يبق

من قصص الصيد أمام القارىء المتعجل للشعر الجاهلي سوى قصتين هما: قصة البقرة الوحشية وقصة حمار الوحش. أما قصةالبقرة فيضرب د. نصرت عنها صفحاً لا لأنها قليلة الدوران في الشعر الجاهلي ـ فهي مبثوثة في دواوين كبار شعراء العصر كزهير ولبيد والأعشى وسواهم ـ بل لأنه لم يجد لها شبهاً في السماء، وقد يضطره ذلك إلى أن يربط هذا الشعر ـ أو طرفاً منه ـ بالأرض، وهذا ما لا يحبه ولا يرغب فيه. وأما حمار الوحش فيختصر أمره أو مشكلته بعبارة واحدة «يمكن أن يكون له مثيل في السماء»(١٩)، ويزيد في الهامش: «يخيل إليّ أنه مجموعة ممسك الأعنة أو الرامي». وبما أن القضية تدور في إطار الإمكان والتخييل فسنتركها معلّقة دون أن ننسى أن قصته تضارع قصة الثور الوحشي دوراناً في القصائد الجاهلية، وأن د. نصرت لم يستطع أن يلتمس له نظيراً في السماء يطمئن إليه. ولكن القارىء غير المتعجل للشعر الجاهلي لا يجد هذه القصص وحدها، بل يجد قصصاً أو حكايات أخرى لعل أبرزها حكايتان كلتاهما محمّلة ـ كقصص الحيوان الوحشي ـ بالشقاء والخطر والكفاح، وهاتان الحكايتان هما: حكاية «الصيد البحري» أو «الجمانة البحرية» على نحو ما نراها في شعر «المسيب بن علس» وغيره، وحكاية «مشتار العسل» على نحو ما نصادفها في أشعار الهذليين. ولست أدري كيف سيوجه د. نصرت كلتا الحكايتين وهو المولع بأن يجد لكل أمر نظيراً في السماء؟ قد يقول إن الجمانة هي المرأة ـ الشمس، ولكن ماذا عن البحر والصيادين والسفينة والظفر بهذه الجمانة وسوى ذلك مما نصادفه في هذه القصة البديعة؟ وماذا عن القصة الأخرى؟ ثم ماذا سيكون رده لو أنني مضيت أُحصي الصور الفنية في فنون هذا الشعر جميعاً لا في الغزل ورحلة الشاعر وحدهما كما فعل د. نصرت؟ هل سيكون بوسعه أن يربط هذه الصور جميعاً بالمعتقد الوثني دون تعسف وعدول عن القصد؟ فإذا كان يستطيع ذلك حقاً فلِمَ لم يقم به؟ بل لعلي لا أخطىء إذا قلت: إن هذا هو ما كان ينبغي عليه أن يفعله، فعنوان بحثه هو «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي» لا في جانب من هذا الشعر.

ويرى د. نصرت أن الفرس رمز للشمس أيضاً، ولكنه لايلبث أن يضيف: إن لها نظيراً في السماء يتمثل في تلك المجموعة النجمية التي تسمى الجوزاء أو الجبار(٢٠). ويبدو في هذا القول قدر من التداخل لا يخفى عن المتأمل، فكيف

تكون الفرس رمزاً للشمس وقريناً للجوزاء في آن؟ أم تراه يميز بين الشكل والوظيفة، فهي من حيث الشكل تشبه الجوزاء، وهي من حيث الوظيفة ترمز للشمس؟ وإذا صح أنه يريد ذلك فما قيمة هذا التمييز؟

ما زلت أظن أن د. نصرت قد أسرف على نفسه، وألزمها ما ليس يلزمها، حين جنح إلى إطلاق الأحكام وتعميمها، وكان بوسعه ـ لو أراد ـ أن يضمن لأحكامه حظاً أوفر من الاعتدال والسداد.

وثمة ملاحظة خامسة تتصل بحديث د. نصرت عن مقتل الثور الوحشي في قصائد الرثاء، يقول: «لقد تنبه الجاحظ إلى مسألة الحياة والموت في قصة الثور فذكر أن الشعراء كانوا يقتلون الكلاب في المدح ويقتلون الثور في الرثاء. وعلى الرغم من أنني لم أجد قصيدة جاهلية يذكر فيها الثور في الرثاء أو يقتل فإن افتراض وجودها ـ وفق رأي الجاحظ ـ يدل على أن قصة الثور في الشعر ترتبط بالحياة والموت» (٢١). حقاً لم تصل إلينا ـ فيما أعرف ـ قصيدة لشاعر جاهلي يقتل فيها الثور الوحشي، ولكن هذا الثور قتل في قصائد كثيرة لشعراء مخضرمين وصلت إلينا. وإذا كنا نستطيع أن نحكم على بعضها بأنها قيلت بعد الإسلام كعينية «أبي ذؤيب» وغيرها فإننا لا نستطيع أن نحكم عليها جميعاً هذا الحكم. وعلى أية حال فقولة الجاحظ المشهورة تدل دلالة شبه قاطعة على هذا الأمر ـ وليس الجاحظ ممن يطعن عليهم في معرفة أشعار العرب ـ. وإذا صح أن نقيس قصة الثور إلى قصة حمار الوحش فإن قولة الجاحظ تظفر بسند قوي، ففي شعر «أبي كبير الهذلي» قصيدة رثاء ميمية تقتل فيها بعض حمر الوحش(٢٢). على أن أهم ما في حديث د. نصرت ليس هذا الذي تقدم، ولا هو موطن الملاحظة، بل أهم ما فيه هو نظرته إلى الشعر هنا، فهو يربط القصة بالحياة والموت أي بالواقع الإنساني كما فعل في موطن سابق، وفي هذه النظرة إلى الشعر مخالفة صريحة بل قل مناقضة لنظرته الأساس التي راح يفسر هذا الشعر في ضوئها ويربطه بالسماء ونجومها وأبراجها.

وسأكتفي الآن بملاحظة أخرى تتصل بموقف د. نصرت من لغة الشعر الجاهلي، فهو يرى «أن الجاهليين كانوا يتصورون المطر حلباً حقيقياً»(٢٣)، ويفسر وفقاً لهذه الرؤية قول النابغة الذبياني:

لِترعَ سُعادُ حيثُ حلَت بناتُهُ
وأحببْ بِسُعدىٰ من خَليطٍ مُوادعِ

فيقول: «ولذا لا يبدو غريباً قول النـابغة الذبياني لترع سعاد حيث حلت بناته، فإن قطرات المطـر في التصور الجاهلي بنات ذاك المعبود من أمهـا الناقة»[٢٤]. كما يفسر قول غيره أيضاً تفسيراً مشابهاً لهذا التفسير.

وتقودني هـذه الملاحظة إلى كتـاب آخر أصدره د. نصرت منـذ وقت، هو كتـابه «الـواقع والأسطورة في شعـر أبي ذؤيب الجاهلي»[٢٥]. وفي هـذا الكتـاب يمضي في تفسير الشعر وفق هذا التصور، فإذا قال خالد بن زهير مخاطباً غريمه:

فأَقْصِرْ ولا تـأخـــذْكَ مني سحــــابـــةٌ

ينفِّـــرُ شــــاءَ المُقلِعينَ خــــريـــرُهــــا

رأى أن خالـداً «مقتدر على اجتـلاب سحابـة في يوم صـافٍ فيسقط مطـراً ينفر خريره شاء خصومه»[٢٦]. إن هذا التصور الذي يصدر عنه د. نصرت في فهم لغة الشعر الجاهلي يثير القلق والاستغراب معاً، وأراه مذهباً خطراً في فهم الشعر وتفسيره لأنه يلغـي المجاز، ويحمل الشعـر على الحقيقة كما لـو أن هذا الشعر يعبر عـن فجر الحياة الإنسـانية الأول. وممـا يزيـدني استغرابـاً لهذا التصور اللغـوي أن المرحلة التي يتحدث عنها هي الجاهلية المتأخرة، وأن الشعراء الذين يفسر شعرهم هذا التفسير ـ أو بعضهم على الأقل ــ قـد أدركـوا الإسـلام!! وإذا صح أن يفسر شعـر أبي ذؤيب ومعاصريه على هـذا النحو فإن مفهوم المجاز ينبغي أن ينتفي من شعـرنا القديم، بل إن هـذا المفهوم ينبغي ــ أو يجوز ــ أن ينتفي من القـرآن الكريـم إذا سلمنا بصحـة القضية، واستخدمنا القياس لأن الزمن الـذي يفصل بين هذا الشعــر ونزول القرآن لا يكاد يذكـر. وأنا أعلم أن الذي حمل د. نصرت على ركوب هـذه المسالك الضيقة الوعـرة هو أمـر واحد لا غير، أعني تأكيد فـرضه العلمي الذي تحدثنـا عنه في كتـابه الأول، أي: صدور هذا الشعر عن المعتقد الديني وحده. ويشقى د. نصرت شقاءً مريراً في كتابه «شعر أبي ذؤيب الجاهلي» وهـو ينقب هنا وهناك في أطراف هذا الشعر عن ملامح أسطـورة دينية ضائعـة، ويضم ملامح هذه الأسطـورة بعضها إلى بعض على نحو يـذكرنا بأعمال الترميم التي يقـوم بها علماء الآثار، ثم يضم إليها أشتـاتاً من المعارف الدينيـة وأشتاتاً أخرى من أساطير معروفـة لينتهي من ذلك كله إلى اكتشاف «أسطورة هذلية تشبه إلى حد بعيد أسطورة عشتار البابلية»[٢٧]، وهو لا ينتهي إلى ما

انتهى إليه إلا بعد أن يقرأ شعر أبي ذؤيب قراءة تعتريها الظنون في مواطن شتى، وهذا أمر سأعود إليه فيما استقبل من الحديث. وأنا لا أعرف أيضاً كيف ميز بين شعر أبي ذؤيب الجاهلي وشعره الإسلامي، فهو لا يذكر شيئاً عن هذا الأمر على أهميته، بل أنا أستطيع أن أقول باطمئنان: إن د. نصرت لم يميز قط بين شعر الجاهلية وشعر الإسلام لدى أبي ذؤيب، وراح يستظهر بهذا الشعر بشطريه كلما رأى ذلك يسعفه.
وأنا لا أنص على قصيدة بعينها كالعينية الذائعة الصيت مثلاً بل أحيل القارىء إلى الكتاب والديوان، وأترك له الحكم!!! وأستطيع أن أبني على هذا الأمر أمراً عظيم الخطر لا لأنه ينقض التفسير الأسطوري لشعر أبي ذؤيب، بل لأنه يستخلص من هذا التفسير وفقاً لمنطق الباحث نفسه قضية يدحضها التاريخ وينكرها الباحث نفسه ـ فيما أظن ـ، فإذا كان شعر أبي ذؤيب في الجاهلية والإسلام معاً يكشف عن أسطورة دينية كأسطورة عشتار، فمعنى ذلك أن أبا ذؤيب لم يعرف الإسلام إلا رياءً وأن شعراء آخرين من قومه شاركوه في بناء الأسطورة ـ كما يظهر البحث ـ لم يعرفوا الإسلام إلا رياء، ومن يدري فلعل قبيلة هذيل قاطبة لم تعرف الإسلام، فهذه الأسطورة التي يتحدث عنها الباحث لا تخص شاعراً واحداً ولا طائفة من الشعراء، ولكنها تخص القبيلة جميعاً!! إن دهشةالاكتشاف ـ أو ما يبدو أنه اكتشاف ـ قد تخدعنا أحياناً فنرسل أحكاماً صارمة دون أن نفطن إلى أن هذه الأحكام المطلقة تفتقر إلى شيء غير قليل من اتساق المنطق وتماسكه، فكل قضية منطقية هي حلقة في سلسلة، وليست تصح هذه القضية ما لم تصح مقدماتها ونتائجها. ولأعد مرة أخرى إلى أسطورة (أم عمرو) وأسطورةعشتار فقد خُيِّل للدكتور نصرت أنه قال الكلمة الفصل في أمرهما، فكلتاهما اغتلت غلالة من الواقع ـ على حد تعبيره، وتعبيره في كتابيه جميعاً يلفت النظر ويستحق التقدير ـ فبدت امرأة من لحم ودم، تُحِب وتُحَب، وتبدل عاشقيها، وبدت كلتاهما ممثلة للحب المتصل بالإخصاب. ولعلي لا أخطىء إذا قلت إن هذه الصفات لا تقرب «أم عمرو» من الأسطورة بل تقرب الأسطورة من الحياة الواقعية، وهل هنالك امرأة لا تُحِب وتُحَب وتمثل الإخصاب الجنسي، أكاد أقول: ولا تبدل عشاقها؟!! إننا محتاجون ـ إذا أردنا تأكيد أسطورية أم عمرو ـ إلى صفات خارقة تميزها من بني البشر، وترفعها إلى مصاف الآلهة، أما أن نؤكد أسطوريتها بصفات بشرية لأن الآلهة تمتلك هذه الصفات فهذا أمر غريب لأنه كما قلت يقرب الأسطورة

من الواقع لا الواقع من الأسطورة. فإذا نظرنـا بعدئذ في بقية وجوه الشبه رأينا وجهين لا غير: أحـدهما أن كلتيهما تمثل الخصب الطبيعي، والآخـر أن كلتيهما تمثل الحرب. ولكن كلا الـوجهين يبدو عنـد التدقيق رغبة أكثـر منه حقيقـة، فقد فهم د. نصرت بعض النصوص فهماً يعز على المتصلين بشعـرنا القديم اتصالاً وثيقـاً أن يقبلوه لأنه قائم ـ في جانب منه ـ على إلغاء المجاز ـ كما قدمت ـ وقائم ـ في جانب آخر منه ـ على الالتواء بـالنصوص وتوجيههـا وجهة بعيدة. إن علينا ــ إذا أردنا أن نقرأ هـذا الشعر قـراءة سديـدة ــ أن نستحضر تصـور أهل الجاهلية للمعـاني، وطـرائقهم في التعبير عنها، وحينئذ سوف نجد أن «أبا ذؤيب» لم يقصد إلى ما ذهب إليه د. نصرت. فإذا قال الشاعر: «**أمنك برق أبيت الليل أرقبه**» جاز أن نظن أن صورة أم عمرو تستردف صورة البرق، أو أنهما تختلطـان، أو أننا أمـام تحولات تصويريـة للفكرة الإعـلامية في البيت أو سوى ذلك . . . ولكننـا لا نستطيع أن نفسر قوله هـذا بأن «أم عمرو» هي ـ على الحقيقة ـ مصدر هذا البرق الحقيقي، فما أكثـر ما قال الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام مثل هذا القول!

وإذا قال الشاعر:

سقى أمَّ عَمـــرو كلَّ آخـــر ليلـــةٍ
حَنـــاتِـمُ ســـودٌ مـــاؤهنّ ثَجِيْـجُ
فـــذلـك سُقيــا أمِّ عمـــرو وإنني
لِما بـــــذلـتْ من سَيْبِهـــــا لَبَهيـجُ

لم يكن معنى ما تقدم أن أم عمرو هي التي جلبت المطر الغزير على ديار هذيل، وهو عطاء منها. والغريب حقاً أن د. نصرت لا يعتـم أن يرى في أمر هذا المطر رأياً آخر، فيلتوي بالنص حين تضيق به سبيل الموازنة بين عشتار وأم عمرو، فالأولى تمثل خصب النبـات والحيـوان والإنسـان ولا تمثل المطر، وأم عمـرو تمثل المطـر وحـده. «والغـالب في الديـانات الـوثنيـة أن يكون المطـر والصواعق والبرق من اختصـاص أرباب ذكور وليس ربات إناثاً». ولذا يقول:

«وإذا عدت إلى ما قبـل ذلك البيـت« فذلك سقيـا أم عمـرو »ألفيت قـول أبي ذؤيب:

سقى أمّ عمـــــرو كل آخـــــر ليلـــــة

حنـــــاتـم ســـــودٌ مـــــاؤهن ثجيـج

ورجحت إذا حللت في موضعه أن الكلام عـائد إلى الصنم ود، فهو الذي يسقي أم عمرو»[٢٨].

وأنا أقول: هذا موضع المثل:

إذا أفســـــدتَ أولَ كـلِّ أمـــــرٍ

أبـتْ أعجـــــازُهُ إلا التـــــواءَ

لقد أسرف د. نصرت في توجيه النص توجيهاً بعيداً، فمن أين جاء بالصنم «ود» وليس في القصيدة كلهـا أية إشارة غامضة أو صريحة إليـه؟ وكيف يكون الصنم «ود» هو الساقي أي فاعل فعل «سقى» ويكـــون الشطر الثانـــي من البيت «حناتِمُ سودٌ ماؤهن ثجيج»؟ولو صـــح ما ذهب إليه د. نصـرت لوجـــب أن نقرأ «حناتِمَ سوداً» بالنصب ليس غير، وهـذه قراءة لم يذكرهـا أحـــد من المتقدمين، ولا خطـرت ببال د. نصرت، فيما يبدو، فلم ينص عليها. وبعد هذا كله نريد أن نعرف معرفة دقيقة: هل كان المطر ـ في رأي د. نصرت ـ من عطاء أم عمرو، وبذلك تختلف عن عشتار اختلافـاً واضحاً، وتخالف الديانـات الوثنية أيضاً؟ أم كـان «المطر» من الصنم «ود» ولم يكن من أم عمرو، وبـذا لايكون وجه الشبه قائماً بين أم عمـرو وعشتار من حيث كونهما ممثّلتين للخصب الطبيعي؟

فإذا مضينا إلى وجـه الشبه الآخر بين أم عمرو وعشتـار ألفينا الأمر لا يقل غـرابة عن سابقـه، فالدكتـور نصرت يجعل كل النساء اللـواتي وردت أسماؤهن وكناهن في شعر أبي ذؤيب امـرأة واحدة هي «أم عمرو»، لأن صفـات أولئك النساء تـوافق ـ في رأيه ــ صفات أم عمـرو. ولقد يصعب الاطمئنان إلى هـذا القول أو قبـوله، فليست صفات هـؤلاء النساء واحدة إلا أن تكـون تلك الصفات من المعـاني الكبرى في عالم الغـزل، وهي تلك المعاني التي تتفق فيهـا لا نسـاء أبي ذؤيب وحده بل كثير جـداً ـ وهي كثـرة تكاد تستغـرق الكل ــ من النساء في شعـرنـا القديم. بل إن في غـزل أبي ذؤيب ببعضهن، كغزله بخثماء[٢٩]، من اللوعة والحزن والجيشان النفسي ما في شعر العذريين، وإن صـورة بعضهن كأسماء مغايرة جداً لصـورة «أم عمرو»[٣٠] ــ وأنـا

أسوق أمثلة ولا أستقصي ـ، وبذا يتضح أن الفروق بين أولئك النساء فروق كبيرة. وذكر د. نصرت أن أبا ذؤيب ربط بين «أم عمرو» ومقتل «نشيبة بن عنبس» فكأنها ـ في رأيه ـ تتحمل مسؤولية قتله، وبنى على هذا الربط أن أم عمرو كعشتار تمثل الحرب. ولقد يستغرب المرء كيف استقام له مثل هذا الحكم، وهو لم يخطم كلامه ولم يزمّه ـ على حد قول بعض القدماء ـ، فلقد ذهب الرثاء ـ رثاء القتلى، ورثاء الذين ماتوا حتف أنوفهم ـ والحديث عن الحرب والانتقام بالشطر الأعظم من شعر أبي ذؤيب، ولم تذهب الموضوعات الأخرى إلا بشطر يسير منه. ولو صح أن أم عمرو تمثل الحرب لظهرت في هذه القصائد جميعاً أو في طائفة واسعة منها على الأقل، ولا سيما في تلك التي تتحدث حديثاً مباشراً عن الحرب والقتلى والانتقام[٣١]. ولكن أم عمرو لم تظهر قط في أية قصيدة من هذه القصائد الأخيرة، بل هي لم تظهر إلا في قصيدتين من ست قصائد ذكر الشاعر فيها نشيبة.

وظهورهما معاً ـ أي أم عمرو ونشيبة ـ في قصيدتين لا ثالثة لهما لا يسمح بإطلاق حكم صارم كالحكم الذي أطلقه د. نصرت. بل أكاد أقول إن أبا ذؤيب ربط بينهما وبين فكرة التجلد للدهر والشامتين بوضوح باهر ينفي فكرة الربط بينهما وبين الحرب. ويبدو هذا الربط الذي أتحدث عنه في غير موطن من شعر أبي ذؤيب عامة كما في عينيته المشهورة مثلاً على نحو ما يبدو في إحدى هاتين القصيدتين بجلاء، يقول:

فإن تَصْرمي حَبلي وإن تتبدّلي
خليلاً ومنهمْ صالحٌ وَسَميجُ

فإني صبرتُ النفسَ بعدَ ابنِ عنبسٍ
وقد لجَّ من ماءِ الشؤونِ لَجوجُ

لأُحْسَبَ جلداً أو لينبأَ شامتٌ
وللشرّ بعد القارعاتِ فُروجُ

فذلك أعلى منكِ فقداً لأنه
كريمٌ وبطني بالكرامِ بَعيج[٣٢]

ولعلي لا أخطىء إذا قلت ـ بعـد هذا كله ـ : إن القول أو الاعتقـاد بأن أم عمرو ممثلة للحـرب اعتقاد مبلبل لا يكاد يظفـر بسند يثبته في النفس، بل هـو ـ إذا شئت الدقة ـ اعتقاد تتخطفه الظنون، ويضعفه الشك، ويلتوي دون مقاصد النصوص .

ماذا بقي لأم عمرو من الملامح الأسطورية؟ لم يبق لها من تلك الملامح ما يستحق مرارة الجدل، فلأمض إلى طـرف آخر من الحديث أختم به ـ ولو مؤقتـاً ـ القول في أبي ذؤيب وشعره .

قبل أن يكتب د. نصرت خاتمة بحثـه بورقـة واحدة كتب يلخص جهـده الشاق المرير ـ أقول ذلك صادقاً كل الصدق ـ فقال : «وإذا صح هذا النظر انفتحت أمامنا مغاليق الحيـاة الدينية الهذلية في العصر الجاهلي ولا سيما عبـادة سُواع»(٣٣) . وأنـا أسأل : ألمثل هـذا يكتب النقد ويشقى النقـاد؟ وماذا لـو كشف لنا علم الآثـار عن نقوش تفتح لنا مغاليق الحياة الدينية الجاهلية، هل كانت تنتهي مهمة النقد والنقاد؟ ثم كيف يكون الأمر لو طبقنا هذه النظرة على شعرنا العربي الذي نعرف صروفه معرفة دقيقة؟ أسئلة كثيرة، سأكتفي بواحد منهـا لعله أهمها : ألا ترى أن هذا الاتجاه في نقد الشعر يجرد النقد من وظيفتـه الأولى، ويجعل منه ملحقاً بالأنثربولـوجيا؟ وهو ملحق ضئيل الشأن لأن مناهجه ووسائله متخلفة عن مناهج الأنثربولوجيا ووسائلها في هذا المضمار. بعبـارة واحدة : إنـه نقـد من الخارج يتحدث عـن مصدر الشعـر، ويغفل أركان الحقيقة الأدبيـة الأخرى . ولقد أعلم أنك «تعرف هذا الكلام، وتعـرف ما هو خير منه . ولكننـا محتاجـون إلى أن نتذكـر بعض ما نعـرف» على حد تعبير الـدكتور مصطفى ناصف .

***

في انتظار الكشوف الأثرية ! !

وتبدو دراسة الدكتـور علي البطل «الصورة في الشعر العربي»(٣٤) جهداً متميـزاً لثلاثـة أسباب، فهـو قد وقف الدراسـة كلها على تأصيل هـذا الاتجاه في نقد شعـرنا القديم أولاً، وهو ـ ثانياً ـ قد حشد لدراسته طائفة ضخمة من المعلومات حول الدين عامة وأديـان الجاهلية خاصة، وهـو ـ ثالثاً ـ يكشف في كثير من المواطن عن تذوق

حار للنصوص ولا سيما حين يفلت من قبضة القراءة الأسطورية. وقد نضيف إلى هذه الأسباب سبباً رابعاً يتجلى في بناء هذه الدراسة بناء منهجياً محكماً؛ مما يعزز نبرة الثقة التي يحسها القارىء. ولعلي لا أكون مخطئاً إذا ظننت أن شخصية الدكتور إبراهيم عبدالرحمن ـ الذي أشرف على هذه الدراسة ـ هي التي أسهمت إلى حد بعيد في تكوين هذا الملمح وتثبيته، حتى بدا بارزاً كالوشم في الوجه.

وقد تكون متابعة د. البطل في كل ما كتب في هذه الدراسة أمراً غير مقصود الآن لسببين، فهي ـ أولاً ـ مملوءة بالدقائق والجزئيات التي تستحق المتابعة، ومتابعتها أمر يطول. وهي ـ ثانياً ـ لا تقتصر على الشعر الجاهلي وحده كما قدمت.

لقد حدد د. البطل مجال دراسته للصورة فقال في عنوان فرعي «دراسة في أصولها، وتطورها»، ولذا كان عليه أن ينقب عن الأصول ليكشف عنها أولاً ويرصد تطورها ثانياً. ومنذ البداية نحس أنه قد ضيق على نفسه وعلينا وعلى الشعر أكثر مما ينبغي، فقد عقد القسم الأول من دراسته لتحديد مفهوم الصورة ـ وأصاب في ذلك بل أحسن ـ والحديث عن أصولها ـ ولم يصب في ذلك بل أخطأ ـ.

إن الحديث عن الصورة الشعرية هو ـ في حقيقته ـ حديث عن ركيزة أساس من ركائز الشعر، بل هو حديث عن لباب الشعر، وهو حديث موصول بالحديث عن قدرة الشاعر على الخلق الفني. وليس يغيب عن البال أن هذه القدرة الإبداعية معقدة جداً وغامضة جداً، ومن العسير، بل من الخطأ الصريح أن نتصور أن نتاج هذه القدرة المعقدة الغامضة ـ والصورة الشعرية جزء مهم منه ـ ينبغي أن يكون بسيطاً واضحاً حتى إننا نستطيع أن نرده إلى أصوله ومنابعه دون مشقة كبيرة. لقد تحدث د. البطل عن الصورة الشعرية كما لو كانت قضية منطقية صارمة تفضي مقدماتها إلى نتائج واضحة محددة، ثم أسرف في تبسيط الأمر وتضييقه خشية أن تفلت النتائج من قبضته، وتتخذ مساراً آخر أو مسارات أخرى، فإذا هو يسقط من مقدماته جميع عناصر الخلق الفني ما عدا عنصراً واحداً هو العنصر الديني أو الأسطوري، فيعقد المبحث الثاني من القسم الأول من دراسته لا للحديث عن منابع الصورة وأصولها بل للحديث عن «الأصول الأسطورية» وحدها!! ولا أكاد أخشى الخطأ إذا قلت: إن د. البطل قد سلك الطريق في الاتجاه المعاكس تماماً، فانتقل من النتائج إلى المقدمات، وراح يقيس

هذه المقدمات ويسوّيها على قد النتائج التي بين يديه. لقد ثبت في نفسه أن الصورة في شعرنا القديم منحدرة من أصول دينية، فراح يلتمس الأدلة لذلك من الديانات المختلفة التي عرفتها مجتمعات شبه الجزيرة العربية في تاريخها الطويل، السحيق منه والقريب العهد بالإسلام على حد سواء. وإذا أعوزته الحجة أو ضاقت به السبيل عطف على ديانات أخرى لأقوام آخرين وراح يقيس، أو رجم بالظن وبنى حكمه على الإيمان العميق بضياع الأصول الدينية، أو على يقينه الثابت بأن الكشوف الأثرية القادمة ستكون الدليل الساطع على ما يقول، على نحو ما سنرى فيما سنستقبل من الحديث.

وأنا لا أنكر أن الدين يمكن أن يكون مصدراً أساسياً من مصادر الصورة الشعرية أو نبعاً غزيراً تتدفق منه، ولكنني أنكر إنكاراً جمّاً أن يكون الدين ـ أي دين ـ مصدراً وحيداً لها، ولا سيما إذا كنا نتحدث عن مجتمع خرج من الطور الأسطوري خروجاً واضحاً كمجتمع شبه الجزيرة العربية قبيل الإسلام، فقد برزت الشخصية الفردية بروزاً باهراً في هذا المجتمع، ولم يبق فيه من الملامح الأسطورية إلا شواهد تاريخية ضئيلة تشير إلى ماضيه السحيق أكثر مما تعبر عن واقعه التاريخي قبيل الإسلام. إننا نستطيع أن نتحدث عن مصادر مختلفة للصورة الشعرية كالواقع والثقافة وذات الشاعر وقدراته الخيالية التي تضم وتبعثر، وتمزق وتوحد، وتحذف وتضيف، وتبدع خلقاً جديداً لا نكاد نهتدي إلى أصوله وينابيعه...

وهبْ هذه الصور جميعاً ـ وهو افتراض لا يصح بحال ـ منحدرة من أصول دينية أسطورية، أليس من حق الشعراء أن يحوروها تحويراً طفيفاً أو عظيماً، حذفاً وإضافة، جمعاً وتفريقاً، على نحو ما يفعلون بصورة الواقع الاجتماعي نفسه الذي يتحدثون عنه ويصورون حركته؟ أليس تختلط أصول هذه الصور بالرؤى والأحلام والمخاوف، وما يفيض به الشعور واللاشعور، وما يهمس به القلب ويلقنه المجتمع، ولا سيما إذا لم يكن هؤلاء الشعراء من المؤمنين بتلك الأساطير كما هي حال الكثير من الشعراء الجاهليين إن لم نقل حالهم جميعاً.

وهب، مرة أخرى، هذه الصور جميعاً ــ وهو افتراض لا يصح بحال ـ صوراً دينية أسطورية خالصة لا تشوبها شائبة، أليس يعني ذلك أن شعر أولئك الشعراء لا يعدو أن يكون متوناً لغوية منظومة تؤرخ لعقائد ذلك المجتمع ثم لا شيء وراء ذلك... وإذا كنا

لا نرى في شعر أهل الجاهلية شيئاً سوى هذه الديانات القديمة، ألا يعني ذلك أننا قد قرأنا هذا الشعر قراءة واحدة لا يحتمل غيرها فحكمنا عليه بالموت، وجعلناه وثيقة دينية قليلة الشأن، فنقلناه من رحاب الفن إلى متحف التاريخ؟

لقد كنت أظن أن د. البطل سيكشف عن أصول الصورة الشعرية القديمة، ثم يبين لنا كيف خلقها الشعراء خلقاً جديداً بعد أن صهروها بضوء الفن المنهمر من وجدانهم، ثم كيف وظفوها توظيفاً فنياً ثرياً بالإيحاء والدلالات. ولكنه ـ للأسف ـ أصر على أن يجعل من هذه الصور جميعاً لُقى أثرية لها قيمة تاريخية لا تنكر، ولكنها لا تعرف الحياة المتدفقة ولا الجيشان العاطفي ولا روح الفن المتجددة أبد الدهر. بل هو غالى في هذا الاتجاه مغالاة تكاد تستعصي على الفهم والتفسير، فقد وجد طائفة واسعة من الصور تخالف أصلها الديني مخالفة واضحة زيادة ونقصاً ونقلاً وتغييراً، فلم يبحث عن علة هذه المخالفة أو عن وظيفتها ودلالتها، بل اكتفى برصد الفروق بين الأصل الديني والصورة الفنية، وعد ذلك خطأً أو انحرافاً فنياً عن الصورة الدينية المتوارثة، منكراً أن يكون ذلك تجديداً قصد إليه الشعراء قصداً أو انزياحاً. وتكرر هذا الموقف في مواطن شتى من الدراسة، وشمل شعراء العصور المختلفة التي يتحدث عنها!! إنه الخطأ والانحراف إذن ولا شيء وراءهما، وإذا كان لا مفر من الاعتراف بالتجديد في العصر العباسي فليكن هذا التجديد منحدراً من الانحراف الفني نفسه. وأنا لا أريد أن أتتبع هذا الموقف تتبعاً إحصائياً فهو مبثوث في تضاعيف الدراسة، ولكنني أريد أن أسوق طرفاً يسيراً من حديث د. البطل. كان يتحدث عن امرىء القيس وغزله في موطن بعينه، فقال: «لذلك نعد ورود مثل هذه العناصر المثالية في صورة المرأة الواقعية بمنزلة انحراف فني عن الصورة الدينية المتوارثة، نتيجة انحلال الروابط بين الدين والفن وتقادم العهد على الصورة التي أورثها الدين للشعر الذي لم يصلنا من فترة ما قبل الإسلام، ونظير هذا الانحراف الفني، ما وقع فيه شاعر قديم في رسم الصورة المثالية، إذ يربط الأسود بن يعفر النهشلي بين المرأة والقمر، وهو خطأ نادر الحدوث في الشعر القديم إذ ترتبط المرأة دائماً بالشمس الأم لا بالقمر الأب، وإن شاع مثل هذا الخطأ في الصورة فيما بعد»[٣٥].

أو يقول: « . . . ويغلب أن يكون أقرب إلى الانحراف الفني منه إلى التجديد الواعي المقصود»(٣٦).

أو يقول: « . . . إن صلب التجديد يبدأ من انحراف فني»(٣٧).

قد يكون هذا انحرافاً عن الأصل الديني كما ذكر د. البطل، ولكنه ليس خطأ كما ظن. وهبه خطأ أو انحرافاً فكيف نفسره؟ أليس له دلالة أو وظيفة؟ أم إن تفسيرنا له لا يزيد على قولنا: إن الشاعر قد أخطأ هنا، وكان حق الصورة عليه أن تأتي على النحو الآخر؟!!

أنا لا أشك في أن د. البطل قد وفق إلى الكشف عن الأصول الدينية لكثير من الصور، ولا سيما الصور المتصلة بالمرأة. ولكنه تورط ـ بعدئذ ـ فيما كان ينبغي ألا يتورط فيه، فراح يتحدث عن هذا الشعر بوصفه شعراً دينياً إلا قليلاً منه، ونسي أن هذا الشعر ليس شعراً أسطورياً وإن كانت بعض صوره تنحدر من أصول أسطورية. وبسبب هذا التصور الأسطوري لشعر أهل الجاهلية والمخضرمين راح يصم مخالفتهم للأصول الدينية بالخطأ والانحراف، وأنكر عليهم ما نعرفه من حقوق الشعراء وحريتهم في أن يتصرفوا تصرفاً يتسع أو يضيق بأصول مادتهم الشعرية.

والغريب حقاً أن هذه الأفكار النظرية التي أتحدث عنها ليست غائبة عن د. البطل، فهو يعرفها، ويشير إليها إشارة واضحة أو شبه واضحة في كثير من المواطن، ولكنه لا يلتزمها بل يحاول أن ينساها، فكأنه يكرر موقف د. طه حسين من كثيّر عزة حين جعله مع الغزلِين ثم قال: «وإنما أعده في الغزلين لأخرجه منهم».

وأحب أن أعود بالحديث إلى أوله، فقد ذكر د. البطل أن دراسته تنحصر في البحث عن أصول الصورة الشعرية وتطورها، ثم حصر تلك الأصول ـ لأسباب قدّمنا الحديث عنها ـ في أصل واحد، هو الأصل الأسطوري. وقد آن لنا أن نسأل: إلى أيّ مدى أصاب في الكشف عن ذلك الأصل؟ أريد أن أؤكد من جديد أن وجود أصل أسطوري لصورة ما من صور الشعر الجاهلي لا يعني أن الشعر الجاهلي قد استخدم تلك الصورة استخداماً أسطورياً على وجه الضرورة واللزوم، وليس من حق الناقد أن يزعم ذلك إلا إذا أيدته النصوص الشعرية نفسها لا ديانات شبه الجزيرة العربية . لأننا لا نعرف تلك الديانات معرفة دقيقة كافية تسمح لنا بأن

نفرضهـا على شعراء عاشوا قبيل الإسـلام. ومن يدري فلعل جل هؤلاء الشعـراء ـ أو لعلهم جميعاً ـ لم يكونوا مؤمنين بتلك الـديانات التي نجعل فهمنـا لهذا الشعر أسيراً لها. وأنـا إذ أبـدأ بهذا الاحتراس إنما أريد أن أدحض الإيمان العميق الـذي استقـر في نفس د. البطل حين راح يتحدث عن صورة الحيوان في شعرنا القديم، أو أشكك في هذا الإيمان على الأقـل. فقد بدا لي بجـلاء أن د. البطل يصدر في هـذا الحديث عن إيمان غير مدخـول بأن هؤلاء الشعـراء الجاهليين يعيدون ـ بصـور مختلفة ـ الأساطير القديمة أو الموغلة في القدم المتصلة بهذه الحيوانات، وهو لا يدخر وسيلة للدفاع عن هذه الفكـرة مهما كثرت مطـاوي الطريق. وأول مـا يلفت النظر في هـذا الحديث أنه سلك الطـريق في الاتجاه المعاكس فبـدأ من الـدين متجهاً نحـو الشعر، أي بـدأ من المجتمع لا من الشعر، وراح يبحث بعدئذ عن صورة المجتمع الدينية كما استقرت في ذهنه في شعر هذا المجتمع. وأنا أظن أن على البـاحـث أن يفعل النقيض فيبدأ حديثه من الشعر ثم يزيد هذا الحديث جلاء حين يربطه بصورة المجتمع. وليست القضية ـ كما تبدو للمستعجل ـ قضيـة تقدم طرف على آخر وحسب، بل هي موصـولة وصلاً وثيقـاً بـالعـلاقـة الجدليـة بين الفن والمجتمـع، فنحن نـرى بـالفن وفي الفن صـورة المجتمع، وليس من الضروري أن نـرى العكس. حقـاً إن شروط المجتمع التـاريخيـة ترشح لظهور نوع من الفن دون سـواه ولكن ظهور هذا النوع ليس أمراً محتماً أو ضرورة لازمة، فالاحتمال شيء والضرورة الـلازمة شيء آخر. وبعبارة أخـرى ـ لعلها أوضح ـ ليس من الضروري أن تتساوى النتـائج مع المقدمـات في عالم الأدب. وأنـا أظـن أن د. البطل لم يبالِ بهذه الملاحظة فربط بين الشعر والمجتمع ربطاً ميكانيكياً، ومضى ـ تأسيساً على هذا الربط ـ يرصد صورة الحيـاة الدينية في مجتمع شبـه الجزيرة العربية، ثم يلتمس التعبير عن هــذه الحيـاة في الشعــر دون أن يتأنى أو يحترس. لقــد ثبت للدكتـور البطل أن العرب القدمـاء عبدوا القمـر واتخذوا الثور رمزاً ممثـلاً لهذا الإله، وإذن ينبغي ـ وفق رأيـه ـ أن يكون الشعر قـد سجل هذه العبادة حتى ولو كـان هذا الشعر متأخراً عن المرحلـة التاريخية التي عبد فيهـا الثور بوصفه رمزاً لـلإله القمر. ولم يكتفِ د. البطل بذلك بل راح يكمل صـورة الحياة الدينية على النحـو الذي يُحبّ، فإذا ثـارت في نفسه الظنـون حول عـلاقة هـذا الإله (الثـور/ القمر) ـ وهو إلـه عرب الجنوب ـ بهذا الشعر الذي يتحدث عنه ـ وهو شعر عرب الشمال ـ لم يجد بأساً في أن

يحمل التاريخ وزر ضياع الأساطير العربية. يقول: «لم يكن عرب الجنوب وحدهم قد انفردوا بعبادته، فقد عبد عند شعوب سامية أخرى، إلا أن التاريخ لم يحفظ لنا من الأساطير العربية ما حفظه من أساطير الشعوب الأخرى، هذه الأساطير التي نتوقع أن نجد فيها قصة هذا الإله...»[٣٨]. ومن الواضح أن عرب الشمال ينبغي أن يكونوا من هذه الشعوب السامية الأخرى، وأن هذا التوقع ينبغي أن يكون يقيناً لتتم له بعدئذ المطابقة بين الشعر والدين. وإذا أعوزته هذه المطابقة ـ على الرغم مما تقدم ـ التمس لها عللاً شتى من كل واد، وجنح إلى اللعب بالألفاظ ببراعة ظاهرة تذكرنا ببراعة د. طه حسين في حديثه عن الشعر الجاهلي. لقد نظر في قصة الثور الوحشي كما يحكيها الشعراء فرآها «تشبه أن تكون قصة تتعلق بالأصل الأسطوري الذي يدور حول الحياة والمكانة الدينية للثور الوحشي رمز الإله القمر»[٣٩]. فالأمر في أوله لا يعدو أن يكون ممرّضاً على النحو المتقدم، إنه محصور في إطار المشابهة لا للأسطورة نفسها بل لقصة تتعلق بأصل تلك الأسطورة. ولكن هذه العبارة المملوءة بالحذر والاحتراس لا تلبث أن تضيع ويبتلعها تيار اليقين الذي ينحدر من كل صوب، فإذا نحن «أمام أسطورة ضاع أصلها، وبقيت منها هذه العناصر التي تشير إلى بعض ملامح هذه الأسطورة الضائعة»[٤٠]. ولا تظنّن هذا اليقين يقيناً صادقاً ساعدت عليه النصوص الشعرية، وثبتته القرائن التاريخية في النفس، فلا يزال الظن يغذي هذا اليقين، ولا يزال الرجم بالغيب يرفده في كل آن. ولنستمع إلى حديثه هو عن هذه الملامح التي يريد أن يستظهر بها على صدق الأسطورة الضائعة، يقول: «ولكن هذه ملامح عامة غير دقيقة، لا تفيد في معرفة الأحداث الأسطورية على وجهها الذي لن يسفر عنه إلا المزيد من المكتشفات والحفريات إذا قُدر لذلك أن يحدث في مختلف مناطق شبه الجزيرة العربية»[٤١].

وإذا وجد د. البطل اختلافاً في صورة الثور بين شاعر وآخر قال: «أما ما نراه من اختلاف أحياناً فقد لا يرجع إلى اختلاف في تناول الشاعر الصورة بقدر ما يرجع إلى ضياع أجزاء متناثرة من النصوص تحدث هذه الخلافات». لقد أسرف د. البطل على نفسه وألزمها ما ليس يلزمها، فإذا هو يعلل أموراً غائبة من النصوص الشعرية ليثبت بتعليله أموراً غائبة من الحياة الدينية سبق له أن علل غيابها!! أو قل ـ بعبارة أوضح

ـ إنـه حاول أن يثبت ـ في محاولـة مريرة لإقـامة تطـابق بين الدين والشعر ـ أن عرب الشمال قد عبدوا القمر/ الثور، ولكن التاريخ ظلم هـذه العبادة فلم يذكرها، ولكنه وعدنا بأن الحفريات ستؤكـد ذلك في المستقبل. ثم حاول أن يثبت أن الشعر قد جاء مؤكداً هـذه العبادة لدى عرب الشمال فأخلفـت ظنه النصوص، فرأى أن الـدهر قد عدا على كثير من هذه النصوص فسقطت منها أجزاء لو كتب لها البقاء لكانت شاهد صـدق على أن عـرب الشمال قد عبـدوا القمـر والثـور، وأن الشعر قـد سجل هـذه العبادة!! ألست تـرى معي أن د. البطل يبني حقيقـة على الظن أولاً، ثم يؤكـد ظناً آخر بناء على هـذه الحقيقة المتوهمة التي بناها؟ وإنه لإسراف حقـاً أن نتوهـم أن عرب الشمال عبدوا الإلـه القمر ـ حتى لـو لم تؤيدنا الأدلـة ـ ثم نتوهم أن الشعـراء لابد أن يكـونوا سجلـوا هذه العبـادة في أشعارهم، فإذا لم تسعفنـا هذه الأشعـار جزمنـا بأن الضياع قـد تخرّمها. . . وأنـا لا أقول ذلك لأنفـي أن تكون عبـادة القمر / الثـور قد عرفت لدى العرب الشماليين ـ فربما تكون قد عرفت حقاً ـ ولا لأنفي أن يذكر الشعر تلك العبادة ؛ فما أكثر ما تحدث الشعـر عن الدين! ولكنني أقوله لسببين: أولاً لأن الأدلة التاريخية لم تؤكد هذه العبادة لـدى عرب الشمال بعد، وثانياً لأن صورة العلاقة بين الدين والشعر مختلفة ـ في ظني ـ عن صورتها التي يقدمها د. البطل. ولن ينفعنا كثيراً أن نبني أحكاماً صـارمة على الظن بذاكرة التـاريخ، والأمل بكشوف المستقبل، وكلاهما ـ الظن والأمل ـ مطيّة الخطأ بقدر ما هما بوّابة الكشف والمغامرة.

ولقد يستطيع المرء أن يسـوق عدداً غير يسير من الملاحظات حول دقـة المعلومات التي ذكرها د. البطل، وحول دقة أحكامـه التي أصدرها. فقد ذكر أن الثور الوحشي يكون وحيداً منفرداً دائماً، وليس الأمر كما ذكر إلا في الأغلب الأعم (٤٢). وذكر أن الثور كـان يمكنه الفـرار والنجاة من كـلاب الصيد لـو أراد لكن عزة نفـس المحارب تدعوه إلى خوض المعركة، وليس الأمر كما ذكر، فليس يستطيع الثور فراراً ولا نجاة لأن الكلاب تطارده ويجد نفسـه في نهاية الأمر مضطراً لمنـازلتها(٤٣). وذكـر أن الجاحظ ينص على أن مصرع الثـور يكـون في قصـائد الرثـاء والهجـاء، وليس الأمـر كما ذكـر، فالجاحظ ينص على أن ذلك يكون في قصائد الرثاء والموعظة لا الهجاء. ويتحدث د. البطل عن أهمية الزمن في قصـة الثور الوحشي، ويرى أن مصدر هـذه الأهمية «يرجع

إلى أن هذا الزمن يرتبط بـالعلاقة الأسطورية ـ والطبيعـة أيضاً ـ بين الشمس والقمر إذ يبـدأ الصراع مـن الضـوء الأول في الصبــاح حيث يتغلب ضـوء الشمـس على ضـوء القمر»[٤٤]، ولكنه لا يمتد بهذه الملاحظة إلى نهايتها المنطقية لأن الامتداد بها سيهدم طرفـاً من بنائه النظـري الذي يحرص على صرامتـه وتماسكه، فإذا كـان ثمة صراع بين ضوء الشمس وضوء القمـر ـ كما يقول ـ فكيف ينتصر الثـور/ القمر في وضح النهار؟ ويكـرر د. البطل في مـوطن آخـر الملاحظـة السابقـة، فيرى أن قصـة الثـور «تتعلق بأسطورة تحكي علاقة القمر بالشمس أولاً حيـث يظهر عندما تختفي، ويختفي عندما تظهر، وعلاقتـه بغيره من الكواكب ـ النجوم التي تمثل الصائد وكلابـه بالذات، وهي كما نرى علاقة عدائية، بعكس العـلاقة التبادلية بينه وبين الشمس»[٤٥]، ولســت أدري كيف يستقيم مثل هذا القول، فالمعركـة بين الثور وكلاب الصيد لا تكون إلا في وضح النهار ـ أي يتـزامن ظهور القمر/ الثور وظهـور الشمس ـ، ولست أدري أيضاً من أين جـاءت فكـرة العداوة بين القمـر والنجـوم، أغلب الظن ـــ بل قل هـو الظن اليقين ـ أن د. البطل أقام هذه العـداوة في السماء ليطابق بين السماء والأرض، ووعدنا بأن الكشوف الأثرية القادمة ستثبت ما يقول!!

وفي حديث د. البطل عن البقرة الوحشية كثير ممـا في حديثه عن الثور الوحشي، فهو يـرى أن البقرة قـرينة للشمس ورمـز لها، فإذا أخلفت ظنـه النصوص الشعـرية فتحدثت عن دخول البقـرة في الليل ومعالجتها للظلمة والمطـر، لم يرَ بأساً في ذلك ولم يحترس فعلّلـه ـ دون تـردد ـ بأنـه «خطأ فني وأسطوري جـاء نتيجة مـلاحظة صـورة الثور، ولبعد العهد بالأصل الأسطوري للصورة»[٤٦]، وإذا خامره رسيس من الشك في هـذا التعليل جنح إلى تعليل آخر لا يختلف ـــ في جوهـره ـ عن التعليل السـابق، فقـال: «وإن كان هنـاك احتمال آخر أن الشـاعر يعتمـد على أصل أسطوري مبـاين لغيره، إذ إنه يصور البقرة بعنصر من عناصر المرأة وهو الدرة التي تضيء بالليل. وعلى أية حال فالمصادر الأسطورية تتعدد ويندمج بعضها ببعض تاركاً آثار التعدد القديمة في الروايات المختلفة للأسطورة الواحدة»[٤٧].

ثمة ـــ كما نرى ـ إصرار عجيب على مصـدر واحد لا غير للصورة هـو «الدين»، فإذا لم يظهـر التطابق بين الـدين والشعـر ـــ وهو لا يظهـر كما رأينـا ـ فما أكثـر العلل

وأقربها، ولكنها جميعاً علل تؤكد هذا التطابق، ولا تقبل له بديلاً. . . وأكاد أجزم أن د. البطل سيجد علة لا تختلف عن العلل السابقة إذا سألته: كيف يمكن أن تكون البقرة رمزاً للشمس، وتستمر ـ على الرغم من ذلك ـ في الظهور والبحث عن وليدها «سبعاً تؤاماً كاملاً أيامها» كما في معلقة لبيد مثلاً؟ وإنه لغريب حقاً أن يقتنع د. البطل بأن «ما حدث للفرقد أمر مقصود لذاته، وليس عنصراً مكملاً لصورة البقرة الوحشية»[٤٨]، ويتحدث عن هذه الصورة القدرية الفاجعة حديثاً طيباً وبعيداً عن التفسير الأسطوري كل البعد، ثم لا يعتم أن يعود إلى ما كان فيه فيزعم «أننا أمام أسطورة تتعلق بالأقنوم الثالث من الثالوث المعبود، وهو الابن عثتر، أو رضو، أو عزيزو، أي الزهرة، الذي عبد باسم العزى بعد تحويله إلى إلهة إنثى دموية كانوا يقدمون لها قرابين بشرية من الأطفال»[٤٩]!! ثم لا يلبث أن يربط بين مصرع الفرقد (أي ولد البقرة) وما جاء عن العرب القدماء من وأد البنات ليتكامل له هيكل أسطورة تحكي مصرع الإله الطفل على يد القوى الشريرة الغامضة!! وإذا رأى شيئاً من المخالفة بين الأسطورة التي يحاول بناءها والديانة القديمة عاد إلى تعليله القديم. يقول معقباً على ما ذكره د. جواد علي من أن القرابين البشرية كانت من البنين والبنات «ولكننا نرى في العصر المتأخر قبيل الإسلام، هذه القرابين قد اقتصرت على الإناث فقط فيما عرف بوأد البنات، ونتيجة لبعد العهد بالأسطورة القديمة جاء التصور أن هذه العادة كانت خشية الفقر أو العار، في حين أنها طقس تعبدي يمثل مصرع العزى نفسها كما يشير إليه الشعر»[٥٠]!!! لقد أسرف د. البطل ـ فيما أظن ـ على نفسه وعلى الشعر والتاريخ حين راح يجمع ويفرق، ويبدل ويسرف في التبديل، ويقرأ الشعر والوقائع التاريخية على هذا النحو الذي تقدم. فهو يرى أن حوار البقرة رمز لـلإله عثتر الذي حوّل إلى إلهة أنثى كانوا يقدمون لها القرابين من الأطفال بنين وبنات، ثم لا يلبث أن يربط بين مصرع هذا الحوار وهذه القرابين ناسياً أنه يدمج بهذا الربط شخصية الإله بشخصية القربان، فالحوار هو الإله تارة، وهو القربان تارة أخرى، بل قل هو في الوقت عينه: الإله والقربان معاً!! ويمضي موغلاً في تأكيد الأسطورة التي يجمع أشتاتها من كل شعب وواد، من الشعر والتاريخ والخيال والظن وسوى ذلك، فيرى أن العهد قد بعد بتلك الأسطورة فاقتصرت القرابين على البنات

دون البنين، ورافق ذلك التحول تحوّل آخـر في التصور فإذا الناس يتصـورون أن هذه العادة كـانت خشيـة الفقر أو العار في حين أنها «طقـس تعبدي». ولا نـدري ـ على وجه اليقين ـ من هم أصحاب ذلك التصور، أهم الجاهليون أنفسهم؟ كيف يصح ـ إذا كان الأمر كـذلك ـ أن يقدم الإنسان الجاهلي القرابين وهو لا يعـرف أنه يتعبد بل يتصور أنه يفعل ما يفعل خشية الفقر والعار؟ وإذا كان هذا الإنسان الجاهلي قد نسي نسياناً مطلقـاً الأصل الديني لهذه الشعيرة الاجتماعية، فلِمَ لا نقبل أن يكـون الشاعر الجاهلي قد نسي هذا الأصل كما نسيه الآخـرون؟ ثم أين هذا الشعر الذي يشير إلى أن وأد البنات شعيرة دينية تمثل مصرع العزّى؟ وقد يكون من المناسب أن نذكر أن القرآن الكريـم قد نص صراحـة على الفقر وخشية الـذل. ومن اليقين الراجح أنـه يخاطب هـؤلاء العـرب الجاهليين، ويحدثهم عمّا يفـرط منهم مـن سـوء، ويبعـد جـداً ـ بل يستحيل ـ أن يكون خطابُه لهم محمولاً على غير الحقيقة.

﴿وإذا بُشِّر أحدهم بالأنثىٰ ظلَّ وجههُ مسـودّاً وهو كظيم، يتواریٰ من القوم من سـوءِ مـا بُشِّرَ بـه أيمسكـهُ على هـونٍ أم يـدسّـهُ في التراب ألا سـاءَ مـا يحكمـون﴾ (النحل)[51].

﴿ولا تقتلـوا أولادكم خشيـةَ إمـلاقٍ نحنُ نـرزقهـم وإيـاكم إنَّ قتلهم كـان خِطأً كبيراً﴾(الإسراء)[52].

فإذا صار الحديث إلى حمار الوحش ضاقت مصادره وموارده، فقد تحيّف التاريخ الحمار الوحشي «فلم يكشف لنـا عن صورته في الـدين القديم»[53]. وإن في هـذا الاعتراف الصريح ما يزهّد في البحث عن تفسير أسطوري لهذه القصة، ويدفع ـ ولو مؤقتاً ـ إلى توجيه الحديث وسوقه في سبيل أخرى، فلا التاريخ يسعفنا فيمدنا ببعض المعلومات ولو كانت متناثرة وغامضـة، ولا الشعر ـ إذا لم نقسره ونلتو به ـ يقدم لنا ما يشبه أن يكون أسطورة أو بقايا أسطورة. ولكن د. البطل ـ على الرغم من ذلك كله ـ يكتشف سبيلاً أخرى للبحث والتدقيق هي سبيل المقايسـة، ولكنها مقايسة لا تخلو من غرابة ومغالطة. يقول «أمـا الحمار الوحشي فقد تحيّفه التاريخ فلم يكشف لنا عن صورته في الدين القديم ـ كما حدث بـالنسبة للثور الوحشي ـ إلا أن الشعر يؤدي إلينا من صوره ما يشـابه صورة الثور، وإن اختلفت في تفـاصيل عناصرها»[54]. أمـا

المغالطة فتظهر في جملة الاعتراض، فهو يريـد أن يثبت في نفوسنا أن حديثه عن الثور الوحشي فيما مضى من الصحف كـان حديثـاً مؤسساً تـدعمه الشواهـد أو تقتضيه. ولقد نذكر ما قدّمنا من الحديث عن هذه القضية فلا ضرورة للإعادة أو الاستزادة.

وأما الغـرابة فتظهـر في هذا القياس، فهـو يقيس قضية مجهولـة تماماً على قضيـة شبه غـامضة!! ثم لا يتحقق لـه بعد ذلك كلـه سوى وجـوه من الشبه، وتلتـوي دونه وجـوه مخالفة كثيرة فيجعلها من التفاصيل!! والأغـرب أن معظم وجوه الشبه التي ذكرت ليست من المشابهة بحال، بل من التقابل، يقول: «فإذا كان الثور يظهر دائماً وحده دون أسرته، فالحمار دائماً مع حلائله من الأتن، وإذا كـان الثور يظهر في الليل، فإن الحمار يظهر نهاراً في الغالب. وإذا تلازمت صورة الثور مع الشتاء العاصف والمطر، فإن صورة الحمار تتلازم مع الربيع وبـداية الصيف»[٥٥]. وبدلاً من أن نقيس الحمار بالثـور لنلحقه بالآلهة أليس من الأجدى ــ ولعله من الأصـوب أيضاً ــ أن نقيس صورة هـذا الحمار الفنية بصـورته في الـواقع آخـذين بعين النظـر الفـرق بين الشخصية وصـورتها الفنيـة، أي بين الشخصيـة والنموذج، وحينئـذ سيتحول الحمار إلى قناع فني يوظفـه الشاعر للتعبير عن أمـور أخرى غير فكرة الألوهية. ومرة أخـرى تخلف ظنّه النصوص فإذا صور الحمار «تختلف فيما بينها تماماً ونقصـاً»[٥٦]، وبدلاً من أن يبحث عن وظيفة هذا الاختـلاف ودلالته يكرر موقفه القديـم من القضية نفسهـا حين واجهته في قصـة الثور، فلا يـزيد على الجزم بـأن القصة كاملة في القصيدة ولكن الزمن عدا عليها فضيّـع جزءاً منها. ويتحدث عن قصيدة قافية لبشر بن أبي خازم، فيقول: «فالشاعر يصور رحلة فوق ناقة كأنها حمار وحشي، له أسرة، رحيب الصـدر. ثم ينقطع هـذا الجزء من الصورة، وكـان من المتـوقع أن يكمل الـوصف الجسـدي له وأسرتـه، ورعيهم (كذا!!) الـربيع ثم يأتي البيت التـالي الذي يصـور سوقـه العنيف لأسرته حتى ظهرت الحوامل ممن لم تحمل، حين تفاوتت السرعة بينها. ثم تنقطع الصورة نهائياً، وكـان تطورها الطبيعي يقضي بأن يصف ورودها الماء، وتـربص الصياد، ونجـاتهم (كـذا!!) منـه، وانقـلابهم (كـذا!!) في عـدو فـزع... ممـا يشير إلى أن هـذه الانقطاعات في الصورة سببها ضياع الأبيات التي جاءت بها هذه العناصر، وليس إهمالاً من الشاعر لها، وهذا الضياع كثيراً ما يعتور صورة «الحمار الوحشي»»[٥٧]. وأنا لا أنكر أن بعض هذا الشعـر ـ كما لا ينكر أحد غيري مـن المتصلين به ـ قد ضـاع. ولكن اتخاذ هذا

الضياع ذريعة لإطلاق أحكام شاملة لا تؤيدها النصوص الباقية أمر يحتاج إلى فحص ومراجعة طويلة. ويبدو أن إيمان د. البطل بمنزلة الحمار الوحشي من الديانة القديمة إيمان غير صاف، ولكن تحوّله عن هذا الإيمان عزيز عليه، ولذا يبدو حديثه قلقاً فهو يربط بحذر شديد الحمار بأسطورة مفقودة تتصل بالشمس ثم لا يعتّم أن يربط بينه وبين صورة الحياة الاجتماعية ربطاً صريحاً، يقول: «ومع تحيّف التاريخ لمنزلة الحمار الوحشي من العقيدة القديمة، إلا أن ما بقي من صورته في الشعر تكون ملامح من أسطورة مفقودة تتصل اتصالاً كبيراً بالترحل والانتقال التي (كذا!!) تقوم بها الأحياء البدوية بين مناطق الرعي وموارد المياه»(٥٨). وشتّان بين قوله (تتصل بسبب ما بالشمس) وقوله (تتصل اتصالاً كبيراً بالترحل والانتقال). وشيء من هذا القلق والاضطراب، شيء لا يقل عن سابقه، يظهر في هذه الملاحظة التي يسوقها على وجه الافتراض: كيف نربط الثور المنفرد بالقمر الذي يظهر في سماء تشاركه فيها النجوم، ونربط الحمار وهو في جماعة من الأتن بالشمس التي لا يشركها في السماء شيء عند ظهورها؟ وبدلاً من أن يستثمر هذه الملاحظة الدقيقة، ويعيد النظر طويلاً في هذا الصرح الأسطوري الذي يبنيه من الوهم والظن والافتراض والضياع، نراه يوغل في شعاب الوهم ولجج المكابرة، فيقول: «ولكننا ندرك أن للأساطير منطقها الخاص الذي يتجاوز منطق الواقع ولا يتقيد به، كما ندرك أن اكتمال الصورة لن يتضح إلا عندما يدلي التاريخ بما عنده، وتبوح الأرض بأسرارها... عندما تهتم دول الجزيرة باكتشاف كنوزها التاريخية المطمورة»(٥٩). إنه يريد أن يشتق من الشعر أسطورة دينية فتخذله النصوص، فييمم صوب التاريخ فلا يسعفه، فيلوذ بالغيب حيث يفرد المجهول جناحيه الفاتنين اللذين ترقد تحتهما أسرار الحضارات والشعوب والأديان، فيقول في أمر هذه الأسطورة ما طاب له القول واتسع! وهو بعدئذ يريد أن يفسر هذا الشعر بالأسطورة التي توهم أنه اشتقها منه. فهل ترى بعد هذا كله ما يستحق العناء؟! نحن حقاً لا نستطيع أن نثبت للدكتور البطل أن الكشوف الأثرية القادمة في شبه الجزيرة العربية لن يكون لها علاقة بالحمار الوحشي، ولذا نزمُّ شفاهنا عن إطلاق الحكم في هذه القضية. أما هو فلا يستطيع أن يثبت النقيض، ولكنه مؤمن به يكاد يراه رؤية العين بلا سند!!، ولذا يطلق أحكامه كما لو كان المستقبل كله ملك بصيرته ويديه!! نحن مختلفان في منهج البحث. هذا أيسر ما يقال.

ولا يقلّ عن هـذا غـرابـة حـديثـه عن منطق الأسـاطير الخاص، لأن مفهـوم الخصوصية هذا يتسع حتى يشمل كل ما يخطر وما لا يخطر ببال بشر، فلسنا نعرف له حدّاً يحده.

إن خصوصية من هذا الطراز ـ وهو طراز فريد دون شك ـ لا هم لها سوى تسويغ آراء الباحث، وإضفـاء رداء من المنطقية عليهـا. ولكنه رداء فضفـاض، بل قل هو فضفاض أكثر مما يحتمل مصطلح المنطق.

وحين يصل د. البطل إلى حديث (الظليم) لا يجد شيئاً مذكوراً يضيفه إلى ما قاله سـابقاً، بل هـو في هـذا الحديث يكاد ـ لـولا المكابـرة والإصرار ـ ينفض يديـه من الأسطورة ومنطقها. فهو يقول صراحة (أما صورة الظليم فقد أغفلها التاريخ أيضاً، وكذلك الشعر)[٦٠]. فهل بعد هذا القول قول يستحق الجدل؟ ويمضي د. البطل يقلّب أشعـار عـدد يسير من الشعـراء رأى حكايـة الظليم فيهـا، ويقف على هـذه الحكايـة موضحـاً وشارحاً في اقتصـاد بيِّن. ويمضي ـ على عـادته ـ يحمل على هذه المطيّة الذلـول ـ مطيّة الضيّاع ـ كل ما يريد. فإذا رأى بشر بن أبي خـازم يلمّ بصورة الظليم إلمامـاً سريعـاً بـادر إلى القـول: إن الضيـاع قـد عـدا على هـذه القصـة وتخرّمها[٦١]. ولو تأمل د. البطل هذا الشعر بعيداً عن سطوة أحكامه الجاهزة لرأى أن حكـاية الظليـم والنعامـة تـرد قصيرة مقتضبـة حيثما وردت إلا في ميميّة «علقمـة الفحل»، وسينيّة «ثعلبـة بن صعير المازني» فهل عدا الـدهر عليهـا فطواهـا الضياع موطناً موطناً أو قصيدة قصيدة؟! وينتهي من أهم هذه القصائد ـ وهي ميميّة علقمة المشهورة ـ إلى القول:

«لقد اعتمد الشاعـر في رسم هذه اللوحة الجميلة على المشاعـر الإنسانية العميقة عايش بها الظليم منذ بدء رحلته حتى إيابه إلى أسرته، ونسب هذه المشاعر إلى الظليم فكأنه يفعل ما يفعل بوعي عقلي لا عن غريـزة طبيعية، فهو يتذكر أسرته حين يهطل المطر، ويتنابـه القلق عليها، و (يأوي) إليها ـ وفي هذا التعبير من المشاعـر الإنسانية الحميمة شيء كثير. لذلك فهما يتكلمان لغة إنسانية وإن لم تكن مفهومة، إذ لا تزيد غرابتهـا عن (كـذا) رطانـة الروم»[٦٢]. ولست أظن أن هـذا التعليق الجميل على الظليم ونعامته في قصيدة علقمة يتصل بسبب مـا بالتفسير الأسطوري، فهو يصدر

عن إحساس عميق بينبوع الحياة المتدفق، ويربط بين الفن والحياة بمعناها الشامل الرحب ربطاً وثيقاً وإن لم يكن مفصلاً. ولكن د. البطل لا يلبث بعد هذا كله أن يقول: «أما الجذور الدينية التي تعود إليها صورة الظليم فهي بعيدة المنال، وإن كنا لا نشك في وجودها أسوة ببدائلها السابقة»(٦٣).

وإذن فالظليم مقدس لأن الناقة شبهت به على نحو ما كان الثور الوحشي وحمار الوحش والبقرة الوحشية كائنات مقدّسة!! ترى هل يكفي أن تكون الناقة طرفاً في التشبيه ليكون الطرف الآخر متصلاً بأسطورة دينية؟ لقد شبّهت الناقة بكائنات وأشياء كثيرة جداً، بالثور والحمار والظليم وصخرة الماء والقوس والجمل والقصر ودكان الفارسيين وألواح النعش وقنطرة الرومي والهلال، ولو صحّ قياس د. البطل لكانت هذه كلها كائنات مقدّسة تدور حولها الأساطير المفقودة!!

إن في هذا النحو من النظر والقياس مقادير من الغرابة لا تخفى عن العجول، فكيف بسواه؟ وليس مصدر هذه الغرابة ما نعرفه من إصرار د. البطل على تأكيد الجذور الدينية لهذا الشعر فحسب، بل إصراره المطلق على دينية هذا الشعر، فهؤلاء الشعراء جميعاً ينبغي أن يصدروا في شعرهم عن ذلك الموروث الديني وحده. وليس يهمّ بعدئذ كيف تلتمس العلل والأسباب لهذا الوهم ـ اليقين!!

***

أسطوريّة قلقة

تكاد القضية تعتدل بين يدي د. إبراهيم عبدالرحمن، وهو أبرز أصحاب هذا الاتجاه في تفسير شعرنا القديم، وأكثرهم معرفة دقيقة بالحدود التي ينبغي أن تميز الشعر من الواقع. ولذا نراه يقترح منهجاً لقراءة هذا الشعر يقوم عنصره الأول على «الاعتقاد بأن جوهر العمل الشعري ينبع في الحقيقة من التآلف الذي يقيمه الشاعر بين حقيقتين متقابلتين: الأولى أن واقع الشعر متميز من واقع الحياة، والثانية أن الشعر تعبير عن هذا الواقع، أو قل إنه رؤية له»(٦٤). وهو أوضحهم تصوراً لطبيعة الشعر ومسالك النقاد وأدواتهم، وقد نصّ على ذلك نصاً صريحاً فقال: «ومادام الفن الشعري، في المقام الأول، بناء لغوياً تخلق فيه اللغة خلقاً جديداً، وترد إلى منابعها

أو تخلق لها هـذه المنـابع خلقـاً جـديداً، فـإن دراسة لغـة الشعـر الجاهلي بغيـة حلِّ مشكلاتها ينبغي أن تكـون مطلباً أساسيـاً في أية محاولة تبذل لقـراءته قراءة جـديدة. ولعلَّ أخطر هـذه المشكلات اللغـوية وأولاها بـالنظر هي تحديـد مدلـولات الألفاظ اللغوية بعامة، والشعرية بخـاصة، تحديداً تاريخياً دقيقاً... ولكن كيف يتسنى لنا حلُّ هذه المعضلة اللغوية حلاً يرضي ويريح ويفتح مغاليق الشعر الجاهلي؟»(٦٥). وهو يكرر في موطن آخـر أن غرضه الذي يرمي إليه هـو حلُّ مغاليق الشعر، يقول في مقدمـة الطبعة الثانية للكتـاب السابق الذكر«الشعـر الجاهلي»: «... ولكن الذي أزعمه وأحـرص على تسجيله أنها ــ يريد دراستـه لهذا الشعر ــ محاولة مخلصـة لقراءة جديدة تحلّ مغـاليقه الفنية، وتكشف عن طبيعة رمـوزه الموضوعية»(٦٦). وبهذا التحـديد العلمي الـدقيق يختلف د. إبراهيم عن سـواه بأمرين معـاً، فهو يبـدأ من اللغـة/ الشعـر لا من الـدين/ المجتمـع كما فعل د. البطل، وهـو يريـــد أن يحلّ مغـاليق الشعـر لا مغـاليـق الـدين الجاهلي كما أراد د. نصرت عبـدالـرحمن. وحين يتحـدث د. إبراهيم عن منـابع الصـورة الشعريـة يجعل الأسطـورة واحداً من هـذه المنابع، ويضمّ إليهـا منبعاً أسـاسياً ثراً هـو «الواقع» أو «الحيـاة» بمفهومهـا الشامل الرحب. وهو يرى أن الشعراء يحوّرون الأصول الميثولوجية لأغراض فنية، وبذا يختلف عن د. البطل اختلافـاً واضحاً. يقـول: «... إن الشعراء الجاهليين وإن كانـوا قد استمدوا كثيراً من عنـاصر الصورة الفنية في أشعـارهـم من أساطيرهـم الـدينية، فإنهم صاغوها صياغة فنية قطعت في كثير من الأحيان بينها وبين صلتها المباشرة بالأساطير التي أخذت منها»(٦٧). ويقول في مكان آخر «فليس من شك في أن هؤلاء الشعراء قد أحدثوا كثيراً من التحوير في هذه الأصول الميثولوجية»(٦٨). ويثبت هذا الرأي في مواطن متفرّقـة من كتاباته. ويوغل في الابتعـاد عن د. البطل حتى يوشك أن يقطع صلته به حين يتحدث عن وظيفة الصـورة، يقول: «ذلك أن الشاعر الجاهلي لم يكن يقصد إلى بنـاء هذه الصور لـذاتها فحسب، وإنما كان يقصـد إلى أن يعبر من خلالها عن قضاياه وأحـاسيسه ومواقفه من الحياة والنـاس من حوله»(٦٩). ويكشـف عـن رؤيته النقـدية للصـورة الشعرية، فيقـول «ذلك أن الشاعـر الجيد لا يشـاكل بصوره الواقع الذي يصـوره مشاكلة حقيقة، لأنه لا يصور هذا الـواقع ذاته، ولكنه يعكس

رؤيته له، ومن ثم فإنه حين يعرض لتصويره يحرص على أن يخلق صوره خلقاً جديداً يعكس هذه الرؤية أو تلك»[٧٠] . ولعل الإشارة إلى تميز هذه الرؤية من الرؤى السابقة أن تكون من نافلة القول وفضوله . ولا يكاد د. إبراهيم يعرض للوحة الصيد في القصيدة الجاهلية إلا لماماً، فإذا عرض لها انبتت صلته بالتفسير الأسطوري ـ ودع عنك حديثه التاريخي الدقيق عن الإله القمر، فهو لا يكاد يستثمره في الحديث عن قصص الحيوان الوحشي في الشعر ـ. ولنستمع إليه وهو يحدثنا عن تطور الصورة في الشعر الجاهلي، يقول «وأول ما نلاحظه على هذا الشعر أنه قد تطور بالصورة تطوراً واسعاً، إذ استحالت على أيدي شعرائه من أمثال : النابغة الذبياني والأعشى وأوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى وغيرهم من الشعراء الكبار إلى لوحات فنية وقصصية رائعة، تتخذ من قصص الصيد وسيلة فنية وموضوعية لتسجيل مشاعرهم ومواقفهم من الحياة والناس في بيئتهم»[٧١] . وهذا حديث صريح لا علاقة له بالتفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ولكنه ذو علاقة وثيقة بالاتجاه الذي يحاول كاتب هذه السطور أن يؤسسه ويؤصله في دراسة شعرنا القديم منذ أزيد من عشرين عاماً[٧٢] .
ويؤكد د. إبراهيم هذا الاتجاه الرمزي / الاجتماعي حين يتحدث عن قصة البقرة الوحشية في شعر زهير، يقول : «وغاية الشاعر الأولى من وراء وقفته المطولة عند هذه البقرة الوحشية هي أن يتخذ من وصف قوتها وسرعتها كما قلت وسيلة لتصوير قوة ناقته وسرعتها التي يتخذ منها، هي الأخرى، صورة لنفسه يجسد عن طريقها هذه المواجهة الدائمة بينه وبين ظروف الحياة من حوله»[٧٣] . ثم يزيد هذا المعنى وضوحاً أو قل : يزيده عمقاً وثراءً حين يوسع رؤيته النقدية، فلا تقتصر على ذات المبدع وحدها ـ وهي ذات اجتماعية طبعاً ـ بل تضم إليها الذات الاجتماعية الكلية . يقول : «وهو أن زهيراً أو قل عدسة زهير، كانت لا تنقل كل ما تقع عليه من الصور، ولكنه كان يحرص على انتقاء ما له صلة وثيقة بهذه الصورة الكلية التي يعبر من خلالها عن مواقع وقضايا كانت تشغله وتشغل بيئته»[٧٤] .

ويهدي د. إبراهيم حسّه التاريخي ومعرفته الواسعة لهذا الشعر إلى تفسير بعض ظواهره تفسيراً نظرياً، فيرى أن هذه الظواهر الفنية المختلفة التي أرسى أصولها شعراء الجيل الأول انتقلت إلى شعراء الأجيال الجاهلية التالية، فأضافوا إليها، وفصلوا

فيها، وبثـوا الحركة في أعطافهـا، وحددوا الزمان والمكـان، وتطوروا «بالصـورة تطوراً واسعاً، إذ استحالت على أيـدي شعراء من أمثال: النابغـة الذبياني والأعشى وأوس ابن حجر وزهير بن أبي سلمى وغيرهم من الشعراء الكبار إلى لـوحات فنية وقصصية رائعة، تتخذ من قصص الصيد وسيلة فنية ومـوضوعية لتسجيل مشاعرهم ومواقفهم من الحياة والنـاس في بيئتهم»(٧٥). وبذا يقدم د. إبـراهيم اجتهاداً علمياً في تفسير وقوف بعض الشعـراء وقوفاً خـاطفاً على بعض قصص الحيوان وغيرهـا يتصل بتطور هذا الشعر، ولا يحّمل التاريخ وزر ضياع هذه القصص كما فعل د. البطل. إن هذه المتابعة العجـول لآراء د. إبراهيم تكاد تخرجه من صف هـؤلاء النقاد الذين يفسرون شعرنا القديم تفسيراً أسطورياً على الرغم مما قلناه في بداية الحديث عنه. ولست أدري أفسيرضى بـذلك أم سيـزورّ عنـه في قـدر من الغضب والاتهام بعـدم التـدقيق في استخلاص الآراء ومنـاقشتها؟ لا أحب أن أرسل القـول دون احتراس، بل أحب أن أقيّده. وليس يعني هذا أن نكرّ على الآراء السـابقة ونبطلها، ولكنه يعني أن ننظر فيما كتب د. إبراهيم جميعاً لا في طـرف منه دون آخر، ونرى ـ بعدئذ ـ إلى أي مدى التزم هـذه الآراء فيما كتب. ولئن لم يعرض د. إبـراهيم لقصص الحيـوان الوحشي إلا لماماً ـ كما ذكـرت سابقاً ـ إنه قد عـرض للغزل، وأطـال الوقوف عليـه، وحاول أن يفسره تفسيراً أسطوريـاً غيره مرة. وهو لا يفعل ذلك ارتجالاً، بل يتأنى ويـدقق ويسوق بين يدي التفسير حشداً ضخماً من المعلومات المتصلة بديانات الجاهليين (٧٦). وتظفر الشمس ونظـائرها من عـالم الإنسان والحيوانـات بقدر طيـب من هذه المعلـومات، ولكن هذه المعلومات ـ على غزارتها ـ تثير عدداً من الملاحظات أو الأسئلة. فالدكتور إبراهيم يرى المرأة رمزاً للشمس حيناً ولغيرها من الكواكب حيناً آخر، ولكنه لا يوضح لنا كيف تتفق عبـادة المرأة ـ بـوصفها رمـزاً للشمس ـ وظاهـرة وأد البنات المعروفة في الجاهلية؟ مهما نقـل في أمر هذه الظـاهرة الاجتماعيـة فإننا لا نستطيع نكـرانها، فهل كانت العبادة متزامنة مع الوأد؟ أم أن مـا نراه من تناقض بين هذين الأمرين يمكن أن يوجه توجيهاً آخر، فربما أكـل الإنسان الجاهلي إذا جـاع صنماً كان صنعه من التمر ـ فيما تقول بعـض الروايات ـ؟ وهو يـرى أن الشعوب السامية لا تميـل إلى التجريد، ولذا تجسـد آلهتها، ولهذا عمـد الجاهليون ـ في رأيه ـ إلى تجسيد هـذه الآلهة السماوية (القمر والشمس والـزهرة وغيرهـا من النجوم التي عبـدوها)(٧٧). وقـد يكـون من

المناسب أن يسأل المرء: أليست هذه الآلهة السماوية مجسدة فلا تحتاج إلى تجسيد آخر؟ أغلب الظن أنه أراد أن يقول ـ كما فعل في مواطن أخرى ـ إن هذه الآلهة رموزاً أرضية. وحين يتحدث د. إبراهيم عن قصيدة قيس بن الخطيم الفائية «رد الخليط الجمال فانصرفوا...» يرى أن حبيبة قيس التي يتغزل بها هي رمز للشمس الإلهة المعبودة، يقول: «... الشاعر لا يتحدث عن امرأة مثل غيرها من النساء، ولكنه يتحدث عن معبودة، يتخذ من المرأة رمزاً عليها. يتحدث عن الشمس تلك الإلهة التي كان يتعبّد لها أكثر الجاهليين»[٧٨]. ولكننا لا نعرف كيف نوجه هذا البيت الذي أغرى ـ بما فيه من ضوء يجل عن الخفاء ـ الدكتور إبراهيم بالحكم الذي أرسله؟:

قضى اللهُ، حين صوَّرها الخالقُ، ألاّ يكنّها سدَفُ

فإذا كانت هي الإلهة المعبودة، فماذا نقول في أمر «الله» الذي قضى في أمرها ما قضى؟!! وأين هذا التطور الذي أخذ يجدّ على عقائد الجاهليين الدينية على نحو ما لاحظ د. إبراهيم نفسه حين تحدث عن قصيدة للأعشى، ورأى ـ وقتها ـ أن هذا التطور يتمثل في سخرية الأعشى من هذه «الربّة» التي يفضحها ويمارس معها تجربة جنسية مكشوفة.... «وهو تطور كان الأعشى يحققه هو وغيره من شعراء هذه الفترة»[٧٩] ـ على حد تعبيره ـ، وينبغي أن نتذكر أن قيس بن الخطيم من معاصري الأعشى. ومهما نقل في أمر الملاحظات السابقة فإننا لا ننكر أنها هينة الشأن، أو أن معظمها كذلك. ولكنني أحب ـ بعدئذ ـ أن أقف على رأي أثير لدى د. إبراهيم، ودليل هذه الأثرة أنه كرره في مواطن مختلفة من كتاباته.

يقول: «الملاحظة الأولى: أن قارىء الشعر الجاهلي في قصائده المختلفة، يلاحظ أن الحديث عن المرأة يشكل العنصر الأصلي الذي تأتلف حوله وتخرج منه بقية عناصر القصيدة، فهي التي توقف الشاعر على الأطلال، وهي التي تحمله على ملاحظة ما أصاب هذه الديار من موات وخراب لرحيلها عنها، ورحيل هذه المحبوبة هو الذي يحمل الشاعر على رصد ذكرياته الماضية معها، وهذه الذكريات هي التي تضطره إذا ما تأزمت نفسه وأطبقت عليه هموم الحياة إلى الرحيل في إثرها واصفاً الظعائن وصفاً إنسانياً مؤثراً، على راحلة يبالغ عادة في تشخيص قوتها وشدتها

وقـدرتها على المضي به بعيـداً عن هـذه الأطلال التـي تثير في نفسه عنـاصر شتى من الخوف والقلق والحسرة، أو فلنقل الصراعـات التي يشخصهـا تشخيصـاً بـديعـاً في قصص الصيـد المعـروفـة حينـاً، ووصـف مظـاهـر الطبيعـة من الأمطـار والسيـول والحيوانات في صورتها العنيفة حيناً آخـر مما يجعل من البحث عن الأصول الميثولوجية التي تولد منها هذا الاحتفاء بالمرأة مفتاحاً إلى فهم القصيدة الجاهلية وتفسير أغراضها ورموزهـا»[٨٠]. ما كان أحسن هذا القول لو يبل الصدى ويكسر غلته!! ترى هل أجازف إذا سجلت على هذا الرأي الملاحظتين التاليتين.

الملاحظة الأولى: إن د. إبراهيم قد استحضر نمطاً واحداً للقصيدة الجاهلية تترادف فيه الموضـوعات التاليـة: الأطلال ـ الظعـائن ـ الرحلـة وقصص الحيوان الوحشي ـ مظاهـر الطبيعة. وليس يخفـى أن هذا النمط مـوجود حقـاً في الشعر الجاهلي، ولكن الذي لا يخفى أيضاً أن أنماطاً أخرى كثيرة موجودة في هذا الشعر لم يعرها د. إبراهيم أيّ اهتمام. فماذا نقول في شعر الفروسية حين ينفك عن صورة المرأة انفكاكاً كـاملاً؟ وماذا نقول في معظم شعر الصعاليك؟ ومـاذا نقول في كتلة الشعر السياسي أو القبلي الضخمة التي تكاد تبتلع أطرافاً واسعة من هذا الشعر؟ ثم ماذا نقول في قصائد الرثاء؟ بل كيف نصل في النموذج الذي يتحدث عنه بين المرأة وغـرض المدح أو بينها وبين غـرض الاعتذار، أو بينهـا وبين وصف الحرب وشعر الحكمة؟ أو. . . أو. . .

وأنـــا أعلـم علم اليقين أن د. إبـــراهيـم يستطيع أن يكشف عـن بعض الصلات بين بعض هذه الموضوعـات والمرأة، ولكنني لا يخامرني شك في أنه لن يستطيع أن يعقـد الصلات الـوثيقـة بين المرأة وهذه الموضـوعات جميعـاً إذا أراد سداد الرأي ودقة النظر.

والملاحظة الثـانية: إن صنيع د. إبراهيم ههنا يعيـد إلى الأذهان صنيع ابن قتيبة من وجـوه شتى على الرغـــم ممـا يوحي به هـذا القـول من جمع مـا لا يجمع. فهو ـ كابن قتيبة ـ يختار نموذجـاً من نماذج القصيدة الجاهلية ويعممه، ولئن كنا نعرف أن ابن قتيبة يريد بنمـوذجه قصيدة المدح إننا لا نعرف ماذا يريـد د. إبراهيم بنموذجه. وهو ـ كابن قتيبة أو يكاد ـ يجعل من المرأة محوراً أو بؤرة تنبت منها أغراض القصيدة،

ولئن كـان ابن قتيبة يقتصر على عـدد من هـذه الأغراض إن د. إبـراهيم لا يستثني. وهو ــ كابن قتيبة ـ يعلل البنـاء الموضوعي (أو الغرضي على ما بين الغـرض والموضوع من اختـلاف ينبغي ألا ينسى) للقصيـدة الجاهليـــة تعليـلاً نفسيـاً قـائماً على تـرابط الموضوعات أو تداعيها، ولكنه تـرابط شكلي أو تداع قريب الغور، فليس يصدر عن أعماق النفس القصيّة. بيد أننا ينبغي أن نسجل بينهما فرقاً جوهرياً، فابن قتيبة يجعل «المدح» غايـة القصيدة والشاعر، وفي سبيل هـذه الغاية تتناسل الأغـراض، ويتخذ الشاعر من كل غرض منها شركاً لأمر من الأمور حتى يصلا معاً ـ الشاعر والقصيدة ـ إلى غـايتهما المنشـــودة «المدح والممـدوح». وبـذلك يصل ابن قتيبـــة إلى مقصـده في الكشف عن الوحـدة الخفية أو المقنعة في القصيـدة الجاهلية، ولكنها وحـدة شكلية صرف. وليس يزيدنا هذا الاكتشاف وعيا بعالم القصيدة الداخلي، ولا ببنائها الرمزي الجمالي وموازاتها للعالم المحيط بها. أما د. إبراهيم فيحرص حـرصاً شديداً على رمزية الأغراض الشعرية في القصيدة، وهو لا يكف عن تـرديد هذه الفكرة في أرجاء متفرقة كثيرة مما كتب حتى ليعد النص على هذه المواطن تزّيداً. وهو يحاول أن يصل من وراء هذه الرمزية إلى ما يسميه «مقـولة القصيدة» أي وحدتها المقنعة أو الخفيّة. ووفق هذه الرؤية النقديـة الثاقبة قرأ عدداً من قصائد الشعـر الجاهلي في مقاليه اللذين نشرهما في مجلـة «فصـول»، وفي كتابـه «الشعـر الجاهلي» الـذي تكررت الإشـارة إليـه. وليس الحديث عن رمزيـة الأغراض الشعريـة الجاهلية طارئاً أو غريبـاً على التفكير النقدي لدى الباحثين، فقد أشار د. البهبيتي إلى هذه الرمزية غير مرة، وأومأ إليها د. شوقي ضيف إيماءات مبعثـرة تـدق حتى تكـاد تخفى. ولكن هـذه الملاحظـات والإيماءات ظلت زمناً غامضة ومفرقة تنتظر من يرعاها وينميها.

لا أعـرف إلى أي مـدى استطعت أن أكشف عن رؤيـة د. إبـراهيم النقـديـة في الصحف القليلـة الماضية، ولكنني أظن أن متابعتـه في بعض النصـوص التي وقف عليها تزيد هـذه الرؤية وضوحاً. وقبل أن أبدأ هـذه المتابعة أود أن أشير إلى خطأ وقع فيه وهـو يتحدث عن الثور الـوحشي في لوحـة الصيد. يقول: «ولكن هـذه المطاردة العنيفة محكومة في كل القصائد بنهاية محتومة هي قتل الكلاب ونجاة الثور قبل مغيب الشمس. وهذا الثور المنتصر ينفرد دائماً بنفسه تحت شجرة الأرطاة، يفكر في مصيره،

ويتطهر بماء المطر بعد تلك المعركة الشرسة التي خاضها في مواجهة قوى الشر، وهو يجلس وكأنه يصلي»[٨١]. وواضح من هذه الفقرة التي نقلناها أن الثور يخوض قتالاً ضارياً ضد الكلاب أولاً ثم يلتجىء إلى شجرة الأرطى حيث تحصبه الريح بالمطر والبرد ثانياً. وواضح أيضاً أن د. إبراهيم يجعل للمطر ههنا وظيفة رمزية هي «تطهير» الثور مما علق به من آثار المعركة. وقد يكون هذا التفسير صحيحاً لو أن الأحداث تجري على النحو الذي صوره د. إبراهيم، لكن أحداث الحكاية ـ حكاية الثور الوحشي ـ كما يحتفظ بها ديوان الشعر الجاهلي تخالف هذا النحو مخالفة مطلقة، فالثور يخوض صراعه المرير ضد كلاب الصيد بعد فراغه من عدوان الطبيعة المتمثل في الليل العاصف الثقيل والريح الباردة والمطر والبرد، ولم يحدث قط في أية قصيدة جاهلية أن كان المطر بعد المعركة بل هو دائماً قبلها. وهذا يعني أن علينا أن نبحث عن تفسير رمزي آخر لفكرة «المطر» ههنا. فإذا فرغت من هذه الإشارة، وصرت إلى متابعته في تفسير النصوص ألفيت أن القضية لم تعد تخص د. إبراهيم وحده، بل صارت تعم أكثر أصحاب هذا الاتجاه في قراءة شعرنا القديم ـ على نحو ما ذكرت في غير موطن من هذا البحث ـ. إن البصر «بمعاني الشعر القديم» ليس يسيراً كما قد يتوهم الكثيرون، وليس يعرف هذه الحقيقة إلا من ارتاض هذا الشعر زمناً بعد زمن، فعرف شموسه، وذاق من عسره فوق ما يعرف من يسره ولينه، وأدرك بعد لأي أنه أمام معضلة شائكة هي معضلة معرفة «معاني الشعر» على الرغم مما يبدو على هذه العبارة من آثار الرؤية النقدية التقليدية. ولا أظنني أخطىء إذا قلت إن كثرة ترديدنا لأبيات من هذا الشعر أو لقصائد منه أو لكثير من الآراء النقدية القديمة والحديثة حوله جعلتنا نحسّ أننا نعرفه معرفة كافية، وهذا الإحساس خادع دون أدنى ريب. بعبارة أدق: إن تكرار فكرة ما ليس دليلاً على وضوح هذه الفكرة أو دليلاً على معرفتنا الدقيقة لها، بل هو يشكل ـ في كثير من الأحيان ـ حاجزاً بيننا وبين هذه الفكرة، لأن هذا التكرار بما يخلقه من الألفة والقرب يكافح الشعور بغرابة الفكرة أو غموضها، ويخلق فينا إحساساً كاذباً بوضوحها.

ونظراً لهذا الوضوح المتوهم نتحدث عن هذا الشعر بجرأة، أو قل بقدر من اللامبالاة الممزوجة بكثير من الثقة. وسأحاول أن أقف مع د. إبراهيم على قصيدتين

تخيرهما لتكونـا شاهدين على مـا يراه في أمر هذا الشعـر وعلاقته بـالأسطورة. أولاهما مشهورة ذائعة الصيت هي عينيـة الحادرة أو «كلمة الحويدرة» [٨٢]، على حد تعبير حسـان بن ثابـت، التي فتنت الرواة القـدمـاء على حـد تعبير د. إبراهيم. يقـول: «ويلاحظ قارىء هذه القصيـدة أن الشاعر يدير معانيها المختلفـة حول فكرة واحدة هي منـاجاة «سميـة» التي رحلت عنـه وينبغي لكي يستقيم لنـا فهم هذه القصيـدة وتتكشف رموزهـا وتتحدد «مقولتها» أن نلاحـظ فيها ثلاث لوحـات تبدو مستقلة، وإن كانت في الحقيقة متصلة ومتكاملة.

الأولى: لوحة الغـزل، وهي التي راح الشاعر ينحت فيها لـ «سميـة» هذه تمثالاً نصفياً. . .

الثانية: لوحة الفخر، وهي لوحة يقصد الشاعر فيها إلى البراءة من كل ما يشينه أو يشين سلوك قومه. . .

واللوحـة الثالثـة: وصف مأساة هـؤلاء القوم بعـد رحيل «سمية» عنهـم، فقد أصاب الجدب ديارهم وأهزل دوابهم، وأضنى السفر ومتابعة السير شبابهم» [٨٣]. ثم يقول: «إن المفتـاح إلى تحديد طبيعة هذه الصلـة التي يقيمها الشاعـر بين الغزل ومعاني القصيـدة، أو بين «سمية» وقـومه، يتمثل في عنـاصر الخصوبـة التي رأيناه يحشـدها في وصفـه لريق صـاحبته. . . كما يتمثل في هـذه الصلة التي يقيمهـا بين رحيل هذه المرأة وجدب الديار وهزال الحيوانات وإضناء القوم» [٨٤]. ويخلص من هـذا كلـه إلى القـول: إنها صـورة فنيـة« للثـريـا ربـة الخصب ومـانحـة الغيث في الديانةالجاهلية، يناجيها الحادرة متخذاً إلى هذه المناجاة طريق التراتيل الدينية التي كـان يتقرب بها الـوثنيـون إلى آلهتهم حين يفـزعون إليهـا كلما نـزل بهم خطب أو ألمّ بديـارهـم جدب» [٨٥]. القضية في رأي د. إبراهيم تتلخـص في هذا الجدب الذي أصـاب القوم نتيجـة لرحيل ربـة الخصب عنهم. وقـد استطاع أن يعقـد الأواصر ويقيم الأسباب بين لوحات القصيدة فيما عبر عنه بمقولة القصيدة. وأنا لا أنكر أن لهذه القصيدة مقولة أو دعـوى واحدة ـ وإن كنت أخالفه في أمر هـذه المقولة مخالفة صريحة لا أجـد المقام يسمح بـالحديث عنهـا الآن ـــ، ولكن إلى أي مدى يصـدق الشعر هذه المقـولة التي يتحدث عنها د. إبـراهيم؟ أو قل: كيف فهم د. إبراهيم

معـاني الأبيات في القسـم الثـالـث من القصيـدة؟ حقـاً تنتشر في هذا القسم ظـلال نفسية قـاتمة تثيرها ألفاظ وصـور مختلفة كـالبكاء والجنازة والجوع والكـلال والسهاد والعطش. ولكن هـذه الألفاظ لا يصح أن تفهم كما فهمها د. إبـراهيم، فنحن لا نفسر ألفاظـاً مفردة، ولكننـا نفسر ألفاظاً داخلـة في تراكيب تتظاهـر لتكوّن سيـاقاً لغويـاً أو مجموعة من السيـاقات تشكل بنيـة القصيدة أو قل تشكل تجسيداً لغـوياً لرؤيـة الشاعر. وهـذا يعني أن علينا أن نعيـد النظر في دلالات الألفاظ السـابقة لا بالنظر إليها منتـزعة من سياقاتها بل بالنظر إليها في هـذه السياقات. وأول ما يلفت النظر في هذا القسم الـذي نتحدث عنه أن معجمه اللغوي يثير لـونين من المشاعر متناقضين أحدهما قاتم كئيب ـ كما رأينا ـ والآخر مشرق وضاء كما في هذه المفردات: الفتوة واللـذة والخمرة والكـرم والقطا ومبـاكرة اللـذة والكرم، والفتيـان والشجعان واعتساف الفلوات، والحياة وهي ملء السمع والبصر و. . .

وهذا التقابل بين هذه المفـردات ـ أو المشاعر ـ ليس تقابلاً ضدّيـاً يحكمه التنافر، ولكنه تقـابل تكاملي يرجح طـرفاً على آخر، ويثبت معنـاه في النفس. أو قل إن أحد الطرفين ــ وهو الطـرف القاتم ـ يغـذي الطرف الآخـر، وينميه، ويعمق صـورته في الوجدان. فهذا الجوع ينمي ويغذي فكـرة الكرم، والعطش والكلال والسهاد تغذي فكرة الفتوة، والجنازة والبكاء يغذيان فكرتي الرئاسة والكرم، كما يعمقان مفهوم اللذة والإقبـال الـرائع على الحيـاة و. . . و. . . والحديث قياس. وهـذه الأفكـار والمعـاني والمشاعر تتآلف وتتكـامل ـ على ما بينها من تضاد ظـاهري ــ لترسـم «صورة فنية» أو قناعاً للشخصيـة الإنسانية التي يتحـدث عنها الشاعر، أي لشخصيتـه هو وحده. وبدهـي ألا تكون الصـورة الفنية مطابقـة للشخصية أو للـواقع، فنحن أمـام صورة مثـالية ــ أو صورة فنيـة ـ لقبيلـة الشـاعر كما يحلم بها الشـاعر نفسـه، وكما يحلم بها المجتمع أيضاً. وهذه الصـورة الفنية ـ أو القنـاع ـ التي نتحـدث عنهـا هي ما سماه د. إبـراهيم ــ وسماه كثيرون سواه ــ الفخـر. ويبقى بعـدئذ أن أقول إن هـذا الفخـر ضربان: فخر قبلي نـراه في القسم الثاني من القصيدة، وفخـر شخصي نراه في قسمها الثالـث. وقد يكون مـا قاله د. إبراهيم عن اللوحة الثـانية غير دقيق إذا فهمنا منه أن الشاعـر يتحدث عن نفسه، فهـو ـ في حقيقة الأمـر ـ لا يتحدث عن نفسـه في هذه اللـوحة البتـة، ولكنـه يتحدث عن قـومـه جميعـاً دون تخصيص، فقول د. إبـراهيم

«الثانيـة: لوحة الفخر، وهي لـوحة يقصد فيها إلى البراءة من كل مـا يشينه أو يشين سلـوك قومـه. . . » قول ينبغي أن يفهـم بحذر. وقـد يقتضي هذا الحوار الطـويل أن نوضح ما نقصـد إليه، فأنا أريد أن أقول إن اللوحة الثـالثة في القصيدة لا تختلف في دعواها وما تثيره من المشـاعر والأحاسيس والمعاني عن اللوحة الثـانية إلا في أمر واحد هو أن اللـوحة الثانيـة تدور في رحاب الجماعـة، أما اللوحـة الثالثة فتـدور في رحاب الفرد، وهما لوحتـان تتكاملان وتقدمان صورة مثـالية للقبيلة وشاعرهـا. وأما مأساة القوم التي تحدث عنها د. إبراهيم ومـا حل بهم من جدب وضنى وسوى ذلك فأمور غريبة عن القصيدة كل الغربة. وما أزال أظن أن رغبة د. إبراهيم في تفسير القصيدة تفسيراً دينياً أسطوريـاً هي التي أغرته بإقحام هذه المعاني على عـالم القصيدة. وأنا لا أقول هـذا ظناً ولا سرفاً، ولكنني أقولـه تدقيقاً، ولعل العـودة إلى القصيدة تقطع كل جدل، فمن الملاحظ أن الشـاعر في اللوحة الثـانية (لوحة الفخـر القبلي) لم يستخدم ضمير المتكلم المفرد قط، بل استخـدم ضمير الجماعة المتكلمين: لنـا، إنا، نعف، نريب، حليفنا، نكف، نفـوسنا، نقي، مالنا، أحسابنا، نُجـرّ، ندّعي، نخوض، نقيم، بيوتنا، غيرنا. . . أما في اللوحة الثالثة (لوحة الفخر الشخصي) فلم يستخدم الشاعـر ضمير الجماعة المتكلمين قط، بل استخدم ضمير المتكلم المفرد: بـاكرت، عليّ، صبحتهم، عجّلت، لـديّ، بعثتهم، حملت، عـرّستـه، رأسي، رفعت، مني. . . واستخدم ضمير المخاطب المفرد وهو عائد إليه: أنضجتَ.

والقصيدة الثانية التي أحب أن أشير إليها إشـارة أكثر مما أحب أن أدقق فيها كل هذا التدقيق السابق، هي بائية للأعشى(٨٦). وهي قصيدة يعتريها السقط في عدد من أبياتها، والغمـوض في بعض أبياتها الأخرى، إما لاضطراب في تـرتيب الأبيات، وإما لـذكر أعلام لا تسعفنـا المصادر بمعرفة أيـة معلومات عنهم. وقـد أشار محقق الديوان إلى أن القسم الأخير من القصيدة لا تكاد تربطه ببقية القصيدة صلة. ولكن د. إبراهيم رأى في هـذه الأمور التي تصرف الـدارسين عن هذه القصيـدة سبباً قـوياً للحديث عنها على الرغم من استفاضة الغزل في ديوان الأعشى، وبعض هذا الغزل يصور التجربة الجنسيـة المكشوفة التي تصورها هذه القصيـدة. وانتهى في حديثه إلى أن «سلمى» التي يدور حولها هـذا الشعر الغرامي هي «الزهـرة» ربة العشق والشهوة والإغراء في ديانة الوثنيين من عرب الشمال، تلك الديانة التي أخذ إيمان الجاهليين بها

يضعف في هذه الفترة القريبة من ظهور الإسلام على حد تعبيره [٨٧]. وقد يبدو الحوار حول هذه القصيدة عقيماً، فالدكتور إبراهيم ـ كما قلت ـ يبني أحكامه على أمور غامضة، وهو، بسبب ذلك، يفسر معاني الأبيات على نحو يخدم تلك الأحكام. ولكنني ـ على ذلك ـ أحب أن أبدي شكي في صحة هذا التفسير، فأنا لا أعرف ـ تمثيلاً لا حصراً ـ كيف اطمأن د. إبراهيم إلى أن «سعد بن قيس» ليس رجلاً بل قبيلة، بل قوم «سلمى» نفسها، على الرغم مما ذكره محقق الديوان حين قال «وهو رجل أو قبيلة، لم أدقق لتحقيقها»[٨٨]. وأنا لا أعرف ـ مرة أخرى ـ كيف حملته ناقته بعد أن فرغ من مجلسه مع هذه المرأة إلى قومها «بني سعد بن قيس»، فهل كانت تقيم في مكان ويقيم أهلها في مكان آخر؟ وأنا لا أعرف ـ أيضاً ـ كيف استقام له معنى البيت الأخير، أو قل كيف أعاده إلى «سلمى» مع علمه أنه مسبوق ببيتين أولهما سقط كله ما عدا كلمة واحدة، والآخر يدور حول المزّاء والشراب؟ وتبقى ملاحظة أخيرة ـ ولكنها ملاحظة أوضح من الملاحظات السابقة، ولعلها أهم ـ تتصل بعدد من الضمائر التي وردت في القصيدة، فإذا قرأ د. إبراهيم قول الشاعر:

إن الثعـالبَ بالضحى
يَلعبنَ في مِحرابها

أعاد الضمير المتصل «ها» على «سلمى»، ونسي أنه يعود على مذكور في بيت سابق هو «حجر»:

أو لمْ تَرَيْ حجراً وأنـ
ـتِ حكيمةٌ ولما بِها
إنَّ الثعالبَ بالضحىٰ
يَلعبنْ في مِحرابِها

وإذا قرأ:

وجميعُ ثعلبةَ بنِ سعدٍ (م) بعدُ حولَ قبابها

أعاد الضمير المتصل «ها» على «سلمى» أيضاً، وتجاهل أن الشاعر كان قد خرج إلى وصف الصحراء والناقة، ونسي صاحبته ومجلسها. وواضح أن الضمير ههنا يعود

على «ثعلبة بن سعد» بوصفها قبيلة أو جماعة، ولا علاقة له بالمرأة التي تغزل بها سابقاً. ومثل هذا موقفه من قول الشاعر:

فـإذا عبيـــــــــــــدٌ عُكَّـفٌ

مُسْـكٌ على أَنصــــــــــــــابِها

فالضمير المتصل «ها» لا يعود على «سلمى» كما ظن د. إبراهيم، بل يعود على «عبيد»، وهذا مسلك لغوي شائع في الشعر العربي القديم.

وليست المشكلة ههنا في الخلاف حول عودة الضمير، فلو كان الأمر كذلك ما عنّيت نفسي به، ولكن المشكلة فيما يبني د. إبراهيم على هذا الضمير وعودته، يقول: «من هذه المرأة التي يصفها الأعشى على هذا النحو الذي يجعل لها فيه أنصاباً وقباباً ومعابد وعباداً يطوفون بها ويجعل لها ذكراً في الكتب المقدسة... أليست هي (الزهرة) ربة العشق والشهوة والإغراء في ديانة الوثنيين من عرب الشمال»(٨٩) نحن إذن أمام قضية تدور حول «الضمائر» وهي قضية ذات خطر كبير، فعليها يتوقف فهم معاني الشعر، وعلى هذا الفهم يتأسس مذهب في تفسير هذا الشعر. ولقد قلت سابقاً إن الالتواء أو عدم الدقة في فهم معاني بعض الأبيات قضية تعم أكثر أصحاب هذا الاتجاه في تفسير شعرنا القديم، ولقد ذكرت أيضاً عدداً من الشواهد في درج الحديث عما كتبه د. نصرت عبدالرحمن، وها أنذا أسوق شاهداً على سبيل التمثيل لا الحصر مما صادفته في كتاب «الصورة في الشعر العربي» للدكتور علي البطل، يورد د. البطل قول أبي دواد الإيادي في وصف الظعائن:

وتـراهنَّ في الهوادجِ كـالغـزلانِ مـا إن ينـالُهنَّ السّهـامُ

نخـلات من نخلٍ بيســانَ أَينعـنَ جميعـاً، ونبتُهنَّ تُـؤامُ

ثم يعلق على البيتين قائلاً: «فيعيد ربط المرأة بالغزال، والغزال محمي بمقتضى العقيدة الدينية لما له من قداسة، أو لما فيه من قوى سحرية على سواه: «ما إن ينالهن السهام»!! ثم يربطها بصورة النخل المخصبة»(٩٠). وواضح من هذا التعليق أن د. البطل قد فهم كلمة «السهام» فهماً منحرفاً عن الصواب، ولست أدري أهو الذي أراد أن يحرف الكلمة قاصداً أم أن وجه الصواب قد

غمض عليه، فتوهم أن الكلمة ههنا هي «السهام» ـ بكسر السين ـ التي تستخدم في الصيد والحرب، وهي في الحقيقة «السَّهام» ـ بفتح السين ـ وهي ريح السموم الحارة، أو وهج الصيف ولعاب الشمس، وبهذا يتضح المعنى، فهؤلاء النسوة في الهوادج لا تصيبهن أشعة الشمس. ووقف على رائية امرىء القيس «**سما لك شوق بعدما كان أقصرا**» فلفت انتباهه مشهد الظعائن المتحملة فإذا هو يفهم المعنى فهماً بعيداً عن الدقة، وإذا هو يضم هذا الفهم إلى ما رآه من صورة المرأة وتشبيهها بالدمية حيناً وبالتمثال حيناً آخر، يقول: «وهذه الصورة الثانية لامرىء القيس تتداخل تداخلاً شديداً مع صورة أخرى للمرأة ترتبط أيضاً بالدين القديم هي صورة النخلة»(٩١). ثم يضيف «وعند ذكر الرحيل تصور المرأة في صورة أخرى، لها هي الأخرى ارتباط بالشمس، ويتحدد فيها عنصر من عناصر القداسة الدينية، التي تقوم على الشكل الخارجي لجسد المرأة، هو عنصر القامة الطويلة، والصورة هنا النخلة دائماً»(٩٢).

ولم يكن امرؤ القيس يشبه المرأة بالنخلة كما ظن د. البطل، بل كان يصوّر الهوادج فوق الإبل وقد علتها الكلل والقطوع المختلفة الألوان، وهي صورة تتكرر في مشهد الظعائن الراحلة صباحاً لدى كثير من شعراء الجاهلية، وقد ذكر امرؤ القيس في هذه الأبيات أبرز الصور التي يكررها الشعراء في وصف الهوادج حين يكون الرحيل نهاراً، أعني صورة السفن، وصورة حدائق الدوم، وصورة بستان النخيل المزهي. وإذن ليس من سبيل إلى الحديث عن القداسة في أي من النصين حين نفهم الأبيات على نحو ما كانت تتصور العرب معانيها بدلالة هذا الشعر نفسه، أم أن د. البطل يريد أن يقول لنا: لا فرق بين الهودج وصاحبته؟

وهذه هي أبيات امرىء القيس:

فشبّهتُهُمْ في الآلِ لمّا تكمّشوا
حدائقَ دَومٍ أو سفيناً مُقَيَّرَا
أو المُكرَعاتِ من نخيلِ ابنِ يامنٍ
دُوينَ الصّفا اللائي يَلينَ المشقَّرا

سـوامقَ جبّـارٍ أثيـثٍ فـروعُـهُ
وعـالينَ قِنـوانـاً من البُسرِ أحمرا*

وأنا أحب بعد هذه الملاحظات أن أعطف الحديث إلى بعض ما كنت فيه، فأكرر سؤالي السابق: إلى أي مدى التزم د. إبراهيم آراءه النظرية في نقده التطبيقي؟ لقد أسرفت في مطلع الحديث عنه في تتبع آرائه النقدية حول الصورة وأصولها وتحوير الشعراء لها أو خلقهم لها خلقاً جديداً ـ بتعبيره ـ وتوظيفها في التعبير عن مواقفهم من الحياة والمجتمع، وسوى ذلك من آراء نقلناها عنه في الصحف القليلة الماضية. ولكننا نراه ههنا يوشك أن يتنكب السبيل التي سوّاها بكلتا يديه، فإذا هو يفسر هذا الشعر تفسيراً أسطورياً لا تكاد تربطه بالحياة والمجتمع سوى روابط واهية أو واهية جداً!! ولولا هذه الإشارة الخاطفة التي ذيل بها حديثه عن بائية الأعشى لما بقي بين هذا الشعر والمجتمع صلة أو سبب، فهو شعر موصول بالسماء ورموزها فكأننا ـ من جديد ـ أمام آراء د. البطل و د. نصرت. لست أكتمك أنني أحس قدراً من الخلخلة يعتري هذه الجهود النقدية الممتازة التي بذلها د. إبراهيم، أو قل شيئاً من الاضطراب وعدم الاتساق، أم أنني أسرفت في الظن والإحساس؟

***

وقفة عجول.. وتصحيح

نشر الدكتور عبدالجبار المطلبي «قصة ثور الوحش، وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية» في أواخر الستينيات، وهو بحث لا علاقة له بالتفسير الأسطوري خلافاً لما وهم بعض الدارسين. ولم ينص د. المطلبي على ما يساعد على هذا الوهم، بل نص صراحة على ما يوشك أن يكون نقيضاً له، قال: «ولكن ـ وهذا هو المهم ـ ألا نجد شيئاً من تلك الديانة المتصلة بالثور؟ أو ليس ممكناً أن تبقى بعض أصدائها في أطواء الأدب أو العادات (والطقوس) الاجتماعية»؟(٩٣) ثم أردف بحديث عن طريقة من طرق أهل

* تكمّشوا: أسرعوا. المكرعات: النخيل المغروسات في الماء. آل يامن: قوم من هجر لهم نخيل وسفن. الصفا والمشقّر: قصران بناحية اليمامة. سوامق: مرتفعات طِوال. الجبّار: الذي فات اليد لطوله. الأثيث: الغزير. عالين قنواناً: أي قد أدرك هذا النخل وأينع فتمايلت عروقه، وعالتها فروعه.. القنوان: العذوق. البسر: ما احمرّ من التمر.

الجاهلية في الاستسقاء إذا انحبس المطر عنهم، وضاقت حالهم في الجفاف والمجاعات والقحوط. فقد كانوا يعلقون حطب السلع والعشر في أذناب البقر، ثم يضرمون فيه النار وهم يصعدون هذه البقر في الجبل فيمطرون. ويعرض د. المطلبي تعليل الرواة لهذا الأمر، فيراه تعليلاً يجانبه التوفيق، ثم يقول: «والشيء الواضح ــ وقد ألممنا بشيء من تاريخ الثور وعبادته وما يرمز إليه ـ هو هذه العلاقة بين البقر والمطر، وهي علاقة قديمة ـ كما مر بنا ـ إذ يمثل هذا الحيوان قوة تتحكم في السحب، وتنزل المطر، وما عادة استسقائهم بالبقر إلا من مخلفات عبادة الثور وما يرمز إليه من الخصب والإرواء، ويبدو أن النار المضرمة في حطب السلع والعشر إنما هي تطور لطقوس واحتفالات قديمة تتصل بهذا الإله ـ الثور»[٩٤]. هذه النار التي يتحدث عنها د. المطلبي هي نار الاستسقاء التي ذكرها الجاحظ، وعدّها إحدى نيران العرب المشهورة، وشعيرة الاستسقاء هذه بكل جزئياتها تنتمي إلى ما يسميه علماء الأنثربولوجيا «السحر التشاكلي»، وليس بين ما أقوله عن وظيفة هذه الشعيرة، وما يقوله د. المطلبي عن أصلها خلاف، فما نزال حتى اليوم نجد أنماطاً من السلوك الاجتماعي تظهر عند التدقيق ذات أصول دينية قديمة على نحو ما لاحظ د. عبدالعزيز نبوي من صنيع الأطفال في مصر حين تسقط سن لبنية من فم أحدهم، فهو يتجه إلى الشمس ويخاطبها طالباً منها أن تأخذ هذه السن وتعطيه بدلاً منها سناً أخرى من أشعتها[٩٥]، ومثل هذا السلوك معروف في سورية أيضاً. ثم يستأنف د. المطلبي حديثه فيرى أن صور الثور الوحشي في القصيدة الجاهلية «إنما هي تطور لترانيم أو تفوهات دينية قديمة تتصل بقدسية الثور، وما كان يرمز إليه من الخصب والمطر والاتحاد به بالصيد، ولكنها لم تعد تحمل مغزى دينياً بل انتهت إلى الشعراء الجاهليين المعروفين تقاليد أدبية وإن لم تخل من إشارات وسمات هي بقايا قدسية انقرضت»[٩٦].

والحديث عن أصداء من تلك العبادة في أطواء الأدب والعادات والشعائر أمر يكاد يقع من النفس موقع البديهيات، وهو أمر لا علاقة له بمفهوم الصور النمطية أو النماذج الأولية. ويزداد د. المطلبي بعداً عن التفسير الأسطوري حين يقرر بوضوح أن صور الثور انتهت إلى الشعراء الجاهليين المعروفين تقاليد أدبية تومض في طياتها إشارات من قدسية انقرضت، ثم يقطع كل صلة له بهذا التفسير حين يقول: «وتشير

قصة الثور التي يسردهـا الشاعر الجاهلي ـ مع ما لها من هذا المغـزى الديني القديم ـ إلى فكرة القـدر، وعلاقـة فناء الثـور بالفنـاء البشري على نحو يختلـف عما سردناه في «الطقوس الإغـريقية»(٩٧). لقد انتهى به المطاف إلى مفهوم «الـرموز الشعرية» التي يستمدها الإنسـان من الواقع الطبيعي والاجتماعي، ويوظفها للتعبير عـن موقفه من هـذا الواقع ومن سنن الحيـاة ونواميسهـا، وقد يكـون مناسبـاً أن نجعل عنوان هـذا البحث «بعض أصول شعرنا القديم بين التاريخ والفن».

***

أسطوريّة وموقف

يـذهب د. أحمد كمال زكي بالتفسير الأسطـوري مذهبـاً مغايـراً مغايـرة تسمح، بل تستدعي أن ننـص على اختلافه وتميـزه عن الآخرين على الـرغم مما نـراه أحيانـاً من وجوه الاتفاق أو التشابـه بينه وبينهم، فهو يوضح تصـوره لهذا المنهج دون غموض ولا التواء، فيقرر أهميـة الدور المعرفي للشعر وقيمتـه التاريخية وأهميته المضمـونيـة، وينكر ما نـادى به «بـارت» من أمر القـراءة الكـاتبة، يقـول: «وأنا شخصيـاً ممن يتـوجسون شراً من جـراء الاستقصاء الجزئي لأي نـص أدبي يقع في أيدي البنـائيين، فقد يعطل هـذا دوره المعرفي، كما يلغي قيمته التاريخية إلغاءه لقيمته المضمونيـة، وأكثر من هذا ربما طولبنا ونحن نقرؤه بأن نكون أصحـابه المبدعين أولاً وآخراً، فتغيب ــ إلى الأبد ـ ذات صاحبه بكـل حدسها وتفكيرها»(٩٨). ويعلق على بيتين من شعر علقمة الفحل، فيقول:

«وفي ظني أن اتكاء الشاعـر الجاهلي ـ علقمة كان أو غيره ـ على مـوتيفات بعينها تـزاحمت في رأسه بـدلالـة خاصـة لا يعني أنـه مقلد أو عـالـة على من سبقه في هـذا المضمار، بقدر ما يعني أنه يعيد إنتاج واقعه في حـالة خاصة، أي يعيد خلق أسطورة في ثوبها الأدبي النمطي تكـون طرفـاً يوضع الـواقع مقابله طـرفاً آخـر، ويحل هو بين الطرفين مستقطباً ما يجمع بينهما في رؤية دالة»(٩٩). ثم يكرر وصف منهجه فيقول: «. . . ففضـلاً عن أنـه وصف منهج رأينـا كيف تتـلاقى نفسية الشـاعـر الـواعي ـ وسميناه نحن الشاعـر الكبير بمعنى المنتج ـ بالصور التراثيـة المستمدة من الأسطورة وبصورة الـواقع بعد أن حولـه إلى بنية لغويـة قوامهـا الرموز والإشـارات التي تسترفد بالحدس كثيراً مما لا وجود له إلا نفسياً أو روحياً»(١٠٠).

وحين يرى د. أحمد زكي هذا الرأي يكون قد سلك في تفسير الشعر مسلكاً مغايراً لمسلك الأسطوريين العرب، وأفلت من رؤيتهم النقدية على نحو ما أفلت من قبضة البنائية الصارمة، وحقاً قد يكون بينه وبين د. إبراهيم عبدالرحمن بعض الاتفاق، ولكن ما بينهما من الفروق كثير، وحقاً ـ مرة أخرى ـ قد نجد د. أحمد زكي يتحدث عن «نماذج يونج العليا» حيناً، وعن الأسطورة في «ثوبها الأدبي النمطي» حيناً ثانياً. وعن «النموذج الأسطوري» حيناً ثالثاً و. . . بيد أنه يظل في ذلك كله وفياً لمنهجه الذي نقلناه عنه كما وصفه، وينظر مستنيراً بهذا المنهج في مقادير يسيرة من شعر أهل الجاهلية والإسلام. ولا يملك المرء إلا أن يعجب من استئنافه الحديث بعدئذ موصولاً بنظره السابق حيناً كما في حديثه عن أبيات دريد بن الصمة في رثاء معاوية أخي الخنساء، وما اتصل بهذا الحديث من حديث الزَّور عامة، ومنبتّاً عمّا رسمه من أصول منهجه حيناً آخر كما في حديثه عن رحلة الظعائن والغزل، فهو يعرض لظعائن زهير في معلقته، ويقرر باطمئنان «أن هذه رحلة الشمس نفسها يومياً منذ أن تبرز من خدرها إلى أن تغيب وراء الأفق في البحر العظيم»[(١٠١)]. وهكذا تضيع منه الصوى التي نصبها معالم شاخصة في مفاوز هذا الشعر، فكأنما استوحش الدرب لقلة السابلة، فعدل إلى سبيل قريبة حيث يكثر السالكون ويعلو الضجيج. ولست أدري كيف استقام له هذا التفسير، وهو الذي ما فتئ يحدثنا منذ حين عن الواقع والحدس والقيمة التاريخية والرؤية الدالة وغيرها؟!

ولا أدري كيف وقع في ظنه أن رحلة هذه الظعائن لا تستغرق سوى سحابة نهار، وأن المساء هو وقت ورودها الماء وتخييمها عليه «وحيث يكون الورود مساءً»[(١٠٢)].

وليس في ظعائن زهير المذكورة ولا في غيرها من ظعائنه وظعن غيره ما يسمح بمثل هذا الظن. بل إن في حديث الظعائن ما يدل دلالة قاطعة على غير ما ذهب إليه من رمزية الظعائن الشمسية، فما أكثر ما حدثنا الشعراء عن ظعائنهم المتحملة قبل الصبح حيناً، وليلاً حيناً آخر، قال امرؤ القيس:

وَحَدَّثْ بأن زالتْ بليلٍ حمولُهُمْ
كنخلٍ منَ الأعراضِ غيرِ مُنَبَّق (*)

* الحمول: الإبل التي يحتمل عليها. الأعراض: الأودية. غير منبّق: غير مُزهٍ.

وقال عبيد بن الأبرص:

لِمَنْ جِمَالٌ قُبيلَ الصبحِ مزمومه
مِيمماتٍ بلاداً غيرَ معلومه

وقال الطفيل الغنوي:

تبصَّرْ خليلي هل تَرىٰ من ظعائنٍ
تحمَّلْنَ أَمثالَ الفَسيلِ المُكمَّمِ

ويشير الطفيل بصورة النخل الصغار المكمّمة إلى صغر الحجوم وعدم ظهور ألوان الكلل والقطوع التي تلقى على الهوادج لأن الوقت ليل. ولست أحب أن أمضي في تحقيق هذا الأمر وتوثيقه، فمن الشائع المعروف أن الشاعر الجاهلي يشبه ظعائنه بالنخل، فإذا كان رحيلها نهاراً وتلألأت ألوان الكلل والقطوع جعلها كبستان نخل مزهٍ تتلألأ ألوانه، وإذا كان رحيلها ليلاً جعلها كالنخل قبل أن يزهى وتتلألأ الألوان فيه، أو جعلها ـ في صورة أخرى ـ كالفسيل المكمم. ولا يختلف موقف د. أحمد زكي من الغزل الجاهلي عن موقفه من الظعائن كثيراً، فهو ينص صراحة على أسطورية هذا الغزل، فيقول «ويبدو لنا أن ما يريده الشاعر في هذا الإطار الديني ــ وهو ديني حقيقة ــ ما هو إلا تقديم صلوات في محراب الإلهة أوالـلات، فمنها الحياة، ومنها البهاء، ومنها كل نعيم الوجود»(١٠٣).

وبهذا القول ينتفي الفرق بينه وبين أصحاب التفسير الأسطوري الذين تتردد أسماؤهم في هذا البحث. وإخال أن د. أحمد قد ضيّق على نفسه حين جنح إلى أسلوب القصر، فلم يترك مناصاً نفرّ معه إليه لنعدّل من صرامة هذا التفسير. ترى هل كان شعراء الجاهلية جميعاً مؤمنين كل هذا الإيمان بآلهتهم، ومنصرفين كل هذا الانصراف عن أصوات قلوبهم في الوقت نفسه؟ وهل يستوي في ذلك غزل غزير قيل في الجواري والقيان كغزل الأعشى، وغزل قيل في نساء معروفات كغزل عنترة؟ هل يستوي أصحاب الحب المتيّم وطلاب المتعة واللهو من الشعراء؟ وهل يستوي شعراء أول العصر وشعراء أواخره في هذا الأمر أيضاً؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة كلها بكلمة «نعم» تعقد قضية هذا الشعر وقضية نقده معاً، وتضعنا في مأزق حرج. ففي ضوء هذا التفسير يبدو الغزل الجاهلي فناً

مفارقاً مـرتبطاً بالسماء وحدها من جهة، وتنتقل عـلاقات الحب المعقدة التي تتجلى فيـه من خصـام وعتاب سـاخط وصـدود وسخـريـة وتهالك وحزن ووعيـد ـــ وهي علاقات بـالغة التعقيد حقاً خـلافاً لما يظهر للقارئ العجـلان ـ من حضن المجتمع الموّار بالحركة الدائبة إلى قبة السماء، ويبدو هذا الغزل ـ من جهة أخرى ـ مفارقاً أيضاً لكتلة ضخمـة من هذا الشعـر لا يباري أحد في دنيويـة مقاصـدها هي كتلـة الشعر القبلي والسياسي. وفي ضـوء هذا التفسير تبـدو عملية النقـد عملية عقيماً جـرداء لا تستطيع أن تنمي هذا الشعر، بل هي لا تسمح له بـالنمو والخصب لأنها تقدم قراءة «تامة الوفاء» له، ويكفّ النقد عن أن يكون تعبيراً حيّاً عن الذات القارئة في علاقتها بالـذات المقروءة، ويغدو توضيحـاً لهذا المقروء وحده، بل إن الشعـر نفسه يكف في ضوء هذا التفسير عن أن يكـون حيازة جمالية للعالم وتفسيراً فنيـاً له، ويغدوتعبيراً عن علاقة هـذا العالم ـ أو جانب يسير منه ـــ بالسماء، فيفقد تاريخيته المفعمة بـالحيوية، وتتعطل وظيفته الخصبة.

ويعرض د. أحمد كمال زكي لقولة الجاحظ المشهورة في «بقر الوحش والكلاب»، ولكنه لا يجلو رأيه فيها جلاء يمكننا من ضمها إلى منهجه الذي رسمه، أو ضمها إلى ما عدل إليه حين عرض للظعائن والغزل، يقول:

«وهنا يجب أن نذكـر أن ما سجله الجاحظ في قولـه: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مـرثية أو موعظة أن تكون الكـلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعـر مديحاً وقال كأن ناقتي بقـرة من صفاتها كذا وكذا أن تكـون الكلاب هي المقتولة» إنما هو بنحو أو آخر تسجيل لسيمـوطيقية لها خلفية منذ كان الشعر الشق الكـلامي في الأسطورة، ولا يخلص من أسبـاب الدين إلا في حـدود. وفي استطاعتنا في الوقت نفسه أن نجد في قتـل الكلاب داخل قصائد الهجاء ـ وهذه كـان لها طقوس صـارمة ـــ علامـة أخرى تغني فهمنـا ـ ومن هنـا تصبح مقولـة الجاحظ بقتله رمزاً يـرشّح لما سيؤول إليه مصير الخصوم. وما أكثر مـا شبه هؤلاء الخصوم بـالكلاب». ثم يقول: «وأما ربط الكلـب بالمهجوّين ـ مع أنـه كان في مرحلة حضارية متقدمة من الضروب المقدسة للحيوان totem ـ فراجع إلى لعنة أنـزلها المصريون القـدماء عليـه بعـد أن نهش جثة أبيس، العجل الطـوطم. ولما

تسامع عرب الجزيرة القدماء بهذه اللعنة تحولت نظرتهم إلى الكلب على النحو الذي بينه الجاحظ، وتأكد لهم أن الكلاب النجوم لا تستطيع أن تنال من الثور النجم مع أنها تسير في ركاب الصياد النجم المسمى بالجبار»(١٠٤).

ولا خلاف بيننا في أن قولة الجاحظ السابقة علامة سيموطيقية، ولكن قولة الجاحظ هذه ـ على أهميتها ـ تعوزها الدقة، فليست الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش في قصائد الرثاء، بل هي التي تعرقل هرب الثور فيتمكن منه الصياد، ويصيب منه المقاتل. وليس هنالك قصيدة واحدة ـ فيما وصل إلينا من هذا الشعر ـ في المواعظ تقتل فيها الكلاب الثيران إلا أن يكون الجاحظ عنى بالموعظة المرثية نفسها، وتكون المغايرة بالعطف ههنا مغايرة شاحبة لا تكاد تلمح إلا بالتلطف وحسن التأني، والأصل في العطف أن يفيد مغايرة واضحة. أو أن يكون عنى بالموعظة القصائد التي يتحدَّث فيها الشعراء عن شيبهم وهرمهم. وإذا كنا نقيّد القول ونحترس في أمر قصيدة «الموعظة»، فهل يصح أن نفعل الأمر نفسه في قصيدة «الهجاء» التي يتحدث عنها د. أحمد كمال زكي؟ إن القصائد التي يحيل عليها د. أحمد لا تتحدث البتة عن معركة بين الكلاب وبقر الوحش، ولكنها تقتصر على تشبيه الخصوم بالكلاب، فهل يريد أن يقول لنا إن هذه العلامة قد تفتّت إلى علامات جزئية في غير قصائد المدح والرثاء؟ وإذا كان الأمر كذلك ـ وقد يكون كذلك حقاً ـ، فإن مقتل الكلب يكون رمزاً يستمده الشاعر من الموروث، ويوظفه توظيفاً فنياً دالاً على رؤيته الشعرية، أي على موقفه من الواقع. وبذا يكون د. أحمد قد عاد إلى منهجه الذي بينه أول الأمر.

***

أشتات ومظلّة أسطوريّة

وكتب د. عبدالقادر الرباعي مدخلاً إلى «دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي»، ونصّ على أنه «بحث في التفسير الأسطوري»(١٠٥). وحاول الباحث أن يحكم بناء بحثه ففعل، وجمع له مادة نظرية طيبة، ثم أردفها بما اجتمع له من إشارات ونصوص تتصل بالديانة الجاهلية، وهيّأ له ذلك كله أن ينظر في عدد يسير

من النصوص الجاهلية جعلها نماذج دالـة على الشعر الجاهلي حتى يصح أن نقول فيه ما صح له فيها حسب رأيه .

ولقد أنكـر د. الرباعي اتجاه د. البطل وآخـرين غيره في تفسير الشعر الجاهلي تفسيراً أسطوريـاً، فقال: «وفي هـذا الاتجاه تقزيم للـدلالة الشعـرية من جهـة وتحويل الفن إلى معرفة من جهة أخرى»[١٠٦] . وإذا كان الشطر الثاني من قولته يثير الجدل لما يكتنفه من غموض أو إيجاز غير دقيق لأننـا نعتقد أن القول الشعري بنيـة لغوية معرفيـة جمالية، فإن الشطر الأول من قولته يقع من نفسي موقـع اليقيـن. ولكـن د. الرباعي لا يفرق بين د. نصرت عبدالرحمن، ود. علي البطل و د. إبـراهيم عبدالرحمن و د. أحمد كمال زكي في تفسيرهم لشعرنـا القديم، ويقرنهم جميعاً بقـرن واحد. وفي هذا مقـدار لا يخفى من عدم الدقة لأن اتجاه الباحث نفسه امتـداد واضح لاتجاه د. أحمد كمال زكي، وقد أفاد منه إفادة واضحـة، ولأن د. نصرت لم يقل بأُحـاديـة التفسير بل اقترح أكثـر من منهج للقـراءة في كتابه الأول «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي».

فإذا تركت هذه الملاحظات وأشباهها، ونظرت في بحث د. الرباعي بدت لي فيه جملة أمور تتمايز أحياناً حتى ينتفي بيننا الخلاف، وتتداخل أحياناً أخرى حتى نتفارق ويحكمنا الخلف وتبايـن النظر. وقد وطّأ الباحث بهذه الأمور لـدراسته، ووقعت من نفسه موقع اليقين، فراح يبني عليها، وهي ــ عند التحقيق ــ لا تثبت للنظر. ووقف ينظر في معاني الشعر، فاستشعر الظن في نفسه حقيقة، وغلبه هوى الجديد الغلاب، فغمضت عليه بعض المعـاني فيما عرض له من نصوص. وليس البصر بمعـاني شعرنا القديم بقريب إلا لمن عرك هذا الشعر وراضه.

يقول د. الربـاعي: «لقد اتخذ هذا البحث ـ لذلك ـ من النظـرة الأسطورية التي كـان عليها الإنسـان البـدائي منطلقاً للكشف عن مـاهيـة الصورة الجاهليـة والمعنى الجاهلي ذلك لأن الـديانـة الوثنية التـي كان عليها العصر الجاهلي كلـه فرضـت هذه النظرة في تصـور الإنسان الجاهلي للحياة والـوجود»[١٠٧] . وكرر هـذه القولـة بطرق شتى في تضاعيف البحث وثنايـاه، فكأن هذا التكرار آية الغفلة في نفـوسنا، وهو لا يريد لنا أن نغفل أو ننسى.

لقد سوّى د. الرباعي بين الإنسان البدائي والإنسان الجاهلي تسوية عين، فالبدائي هو الجاهلي عينه، وما يُقال في أحدهما مقول في الآخر ضرورة، وهو في ذلك لا يأتي ببدع، فقد رأينا غيره يقول ما قاله، ولكن أولئك لم يغالوا في استثمار هذه الفكرة كما فعل. فهل كان الإنسان الجاهلي إنساناً بدائياً حقاً؟

إن الحديث عن المراحل التاريخية الكبرى في حياة الإنسانية لا يصح أن يكون بمثل هذا اليسر الذي يقع في حدّ الارتجال، ويكشف عن خلط هذه المراحل بعضها ببعض خلطاً شنيعاً، وقد أشرت من قبل إلى إنكار هذا الخلط على قدر ما كانت تستدعي الحاجة، ولكنني الآن أحب أن أزيد الأمر جلاء.

منذ انفصال الإنسان عن الطبيعة وظهور الإنسان العاقل حتى ظهور الإسلام عدد لا يحصى من السنين. ولقد اكتشف الإنسان الأول النار ثم مضى في هذه السبيل لا يكفّ عن التطور ومحاولة فرض سيادته على العالم يدفعه إلى ذلك دفعاً الشوق إلى وجود أكمل وأبهى. فأين كانت الجزيرة العربية في هذا المدى السحيق من الدهور؟ ولندع جانباً من هذا فهو زمن لا نملك إلا أن نرجم فيه بالظن، ولكن ماذا عن هذه الجزيرة بعد أن عرف الإنسان التاريخ ـ وهي معرفة تدل على يقظة عميقة وشعور الإنسان بذاته ـ؟ إن التاريخ يحدثنا عن حضارات متلاحقة عرفتها هذه الجزيرة، وعن هجرات ضخمة كانت تخرج منها بين الوقت والوقت إلى بلاد أخرى. ولست أحب أن أقص أطرافاً من تاريخ هذه الجزيرة، فأنا لم أعقد البحث لمثل هذا المقصد. ولكنني أحب أن أحيل إلى د. نجيب محمد البهبيتي في الباب الأول من كتابه الممتاز «تاريخ الشعر العربي»(١٠٨) مكتفياً بأن أنقل عنه بعض الفقرات.

ينقل د. البهبيتي عن فيلبي في كتابه The Background of Islam، يقول: «يقول فيلبي: إن مشاركة أهل بلاد العرب الجنوبية في بناء الحضارة الإنسانية أمر لا تكاد تمكن في وصفه المغالاة، وأقل من ذلك بكثير إمكان إنكاره وقد حسن بنا أن نذكر أن بلاد العرب لبثت على أقل تقدير طوال الألفي عام السابقة لظهور محمد، قوة من القوى العظمى على الأرض». ويضيف د. البهبيتي إلى ما نقله قوله: فإن عرب شرق شبه الجزيرة، وأولى بنا أن نسميهم كذلك، كان لهم ملك منظم قديم، وحضارة عريقة تتصل الإشارات التاريخية إليها اتصالاً ثابتاً منذ فجر التاريخ، كما أن

حضارة العرب في الشمال، في تدمر وثمود وبطرة، وتلك الإشارات الغامضة إلى نزول إبراهيم في مكة في غرب شبه الجزيرة العربية، واتخاذها دار هجرة له، ودار مقام لابنه، وبنائه مسجدها، كل هذه كانت مظاهر وأطواراً من الحضارة تكمل البناء الشامخ الذي اشترك في بنائه أبناء شبه الجزيرة هذه».

ثم يقول:

«غير أن قيام شبه الجزيرة في حياة العالم القديم، بمثابة قوى كبرى كانت قد أخذت تطرأ عليه تغييرات مهمة جسيمة، خلال خمسة القرون السابقة للإسلام».

وبعض هذه الخمسة القرون التي يذكرها د. البهبيتي لا كلها نتحدث عنه حين نتحدث عن الشعر الجاهلي وأهله، وأحسب أن حديثنا هذا يعوزه في كثير من الأحيان الحس التاريخي المرهف الدقيق. لقد غرقت الجزيرة في هذه الأثناء في دماء أبنائها، وطوفان من انقساماتهم القبلية التي بدأت تتقلص وتتلاشى رويداً رويداً حتى كانت موقعة «ذي قار» التي وحدت شمل العرب أو كادت، وانتصروا فيها على الفرس. وكانت تعبيراً حياً عن شعب بدأ يعي ذاته ويستشعر أنه ينتمي إلى أمة واحدة بدأت بشائر وحدتها تلوح في الشعر والحياة جميعاً. ولقد كان المجتمع الجاهلي مجتمع ذكورة، أي كان قد اجتاز مجتمع الأمومة منذ زمن. وكان مجتمعاً طبقياً، حل فيه الاقتصاد البضاعي محل الاقتصاد الطبيعي، وظهرت فيه النقود، وانتشر فيه الربا وكان طريقاً من طرق الاسترقاق، وظهرت فيه الملكية الفردية، وعرف تقسيم العمل، وراجت التجارة، وكان مجتمعاً قد اجتاز مرحلة العرّاف أو كاد، ودخل في مرحلة الشاعر والخطيب، وبدأ ينتج فناً لخدمة الحكام والطبقة المتنفذة، وينتج شعراً فردياً زاخراً بالأشواق الفردية وبكاء المصير الفردي حيناً وذا وظيفة اجتماعية حيناً آخر، وبدت الشخصية الفردية نامية في هذا المجتمع وفي شعره، وبدا كل شاعر فيه توّاقاً إلى لغة أصيلة سحرية يتميز بها على الرغم مما يشترك فيه مع الآخرين. وكان التشرذم الديني فيه موازياً للتشرذم الاجتماعي، ومعبراً عنه أحياناً كثيرة، وكثرت فيه الأحلاف القبلية التي كانت استجابة عقلية لضرورات الحياة ولم تكن استجابة أسطورية لهذه المشكلات التي يضطرب فيها المجتمع. وهذه الملاحظات كلها تستحق الوقفة المتأنية والقول المبسوط لو كنا نريد التكثر أو كنا نكتب للشداة من طلاب المعرفة.

فأية بدائيـة هذه التي يتحدث عنها المتحدثون، أو يكتب عنهـا الكاتبون لا يكبحون جماح القول، ولا يزمّونه بزمام؟!

وتنجم في ذهن د. الـرباعي فكـرة أخرى مشتقـة من الفكرة السـابقة، فيرى أن نظـرة الإنسـان الجاهلي إلى العـالم هي نظرة الإنسـان البـدائي عينهـا، أي هي نظـرة أسطوريـة، ويغلو في إيمانـه هذا، فـلا يفرّق بين الشـاعر وغيره من أهـل الجاهلية، يقول: «نـدرك أن عقلية القوم كـانت تجسد العقلية البدائيـة نوعاً وإن ابتعـدت عنها زماناً»[109]. ويبني هذا الرأي على قرينة تعضد فكرة البدائية هي إيمانهم بالسحر، وتعـاملهم بـه، وتمثيلهم له بممارسـات مختلفـة، منهـا التميمة على صـدور أبنـائهم والوشم على أذرعهم والنقش على مواعينهم[110].

حقاً لقـد كانت مثل هذه الممارسـات سلاحاً سحريـاً في يد الجماعة الإنسـانية في صراعهـا للبقاء. ولكـن هذه الممارسـات لم تكن تمثل في المجتمع الجاهلي استراتيجيـة التعامل مع الحيـاة، بل كانت رواسب انحـدرت إليه من الماضي على نحو مـا انحدر مقدار أو مقادير من هذه الرواسب إلى عصرنا الحاضر. إن وجود السحر وما يمثله أو يشبهه لا يرتبط بالعقلية البدائية وحدها، بل يرتبط بشوق الإنسان ـ وهو شوق ممزوج بـالرغبـة والخوف معـاً ـ إلى السيطرة على العـالم. وحين كـان العـالم مملوءاً بـالأسرار والطلاسم والـرموز حاول الإنسان أن يفهمـه ويبسط سيطرته عليه، ولم تكن معـرفته التجريبية تمكنه من حل هذه الـرموز وفك هذه الطلاسم وكشف هذه الأسرار، فلجأ إلى معـرفـة من نـوع خاص هي «السحـر». وقـد مضى زمن «كـان فيـه الفن والعلم والفلسفات جميعاً كـامنة في السحر»[111]. إن وظيفة السحـر لا تختلف عن وظيفة العلم من حيث الرغبة في السيطرة على العـالم، ومحاولة تفسيره، ولكنهما ـ أي السحر والعلم ـ يختلفـان من حيث المنهج والوسيلة. «إن السحر في الخيـال يقابل العمل في الـواقع، والإنسان ـ من أول عهده ـ ساحـر»[112]. وحين بـدأ العلم يتقـدم، ويكشف عن أسرار الكون الغامضة، أخـذ السحر أوالإيمان بالقوى الخارقة يتراجع، ولكن العلم لم يبلغ حتى اليـوم منتهـاه، والإيمان بالقـوى الخارقـة لم يأفل بعد. لقـد كشف العلم عن كثير من أسرار الكـائنـات في الكـون، فلم نعـد نعـاملها معـاملـة سحـرية، وفـرَّت من تحت جناحي هـذا الطائر المدهش الـذي نسميه «المجهـول»،

ولكن أسراراً أخـرى كثيرة لا تزال تتلفع بـالغموض على الـرغم مما حققـه العصر من إنجازات مذهلـة في معرفة العالم الخارجي، وفي تحليل النفس البشريـة. ولذا لا نزال نـؤمن بالأرواح وقـدرتها الخارقة، وليس مـا نعرفـه عن شيوع علـوم الروح والاحتفـاء بها في بعض الجامعات إلا تعبيراً عن عجز العلم، وإيمانـاً بقوى غامضة تذكـرنا بنار السحر القـديم، وضـوئها الغـامر الـذي ينهمر فـوق الكائنـات فتتراءى لنا دون أن تتجلى. لا تـزال الأسئلـة الكبرى المتصلـة بـالمصير الإنسـاني: من أين؟ وإلى أين؟ وكيف؟ ومتى؟ التي أرقت البشرية على امتـداد حبل الزمن تؤرقها اليـوم كما أرّقتها في الأمس القريب والبعيـد على حد سواء، ولا نـزال نتداوى للشفاء من ألمهـا بالحديث عن قوة الغيب التي تنبىء عن وجـودها دون أن تتجلى لنا. وآية هـذا كله أن الإيمان بالغيب والقوى الخارقة ـ على اختلاف مظاهره ـ ليس وقفاً على العقلية البدائية إلاّ إذا ذهب بنا الـزعم إلى أن عقلية الإنسان المعـاصر لا تزال بـدائية. فإذا تركنـا الواقع إلى الشعـر كان الجواب أقـرب وأيسر. فليس ما نـراه في شعر أهل الجاهليـة من رواسب سحـرية أو أسطـورية غـريباً على طبيعـة الفن لأن «هذا السحـر الكامن في جـذور الوجود الإنسـاني نفسه، والذي يولّد فينا إحسـاساً بالعجز ووعياً بالقـوة، خوفاً من الطبيعة مع القدرة على السيطرة عليها، هو الجوهر الأصيل لكل فن»(١١٣).

والحق أن د. الربـاعي قد فهم الاتجاه الأسطوري في نقد الشعـر فهماً شبيهاً بفهم د. أحمد كمال زكي حين رأى أن الصورة تمثل الـذاتي والموضوعي أو الخاص والعام في آن(١١٤)، ورأى أن الشعـراء يـوظفـونها توظيفـاً فنيـاً جـديـداً للكشف عن الـراهن التاريخي الحي «ولم تكن هـذه النماذج العليا المكررة عند أكثـر الشعراء الجاهليين مجرد تـراكم لصور مـوروثة تـردد دونما تفاعل روحي داخلي معهـا، ولكنها كـانت تشكل أرضية عـامة تـلامسها أرواح الشعـراء فتدفعهم إلى أن يـدوروا حولها حـاملين رؤاهم الذاتية وتفسيراتهم الخاصـة لمشكلاتهم الجديدة»(١١٥). وواضح أن هذا الفهم يقع على ضفاف الواقعية أو قريباً جداً منها. أو لنقل: إنه أقرب إليها منه إلى اتجاه د. علي البطل. ونـراه أحيـانـاً أخـرى يقترب من د. مصطفى نـاصف حين يتحـدث عن الـدلالات العتيقة للكلمات أو عن الـرمـوز كما فعل حين عرض بـالتفسير لنص لأبي دواد في وصف الفرس(١١٦). بيد أننا لابد أن نحترس ونقيّد العبارة، فنشير إلى فرق

جوهـري بين الاثنين، فالدكتـور ناصف يـرى الشاعر الجاهلي صانع أسطـورة، أما د. الرباعي فيراه متكئاً في أسطورته على النماذج العليا.

ويزداد د. الرباعي بعـداً عن اتجاه د. البطل وأضرابه من الأسطوريين حين ينظر في مقدمتي قصيدتين إحداهما لامرىء القيس والأخرى لضابىء البرجمي، فيقول:

«أما مقـدمة امـرىء القيس فقد أظهرت لنـا توحـد الشاعر بقبيلتـه (ماويـة رمز للقبيلة كما أرى) لكنها على غير وفاق»[117]، و«لقد بدا في مقدمة البرجمي أن الرجل كان يواجه عند ليلى (وهي رمز القبيلة هنا كما أرى) تحدياً عنيفاً. . . .»[118].

إن الحديث عن رمزية النساء في شعرنا القديم، وارتباط هذه الرمزية بالتاريخ هو حـديث قديم لا عـلاقـة لـه بالاتجاه الأسطـوري في تفسير الشعـر، فقد نص عليـه البـاحثـون منـذ عقـود، واستثمره الـدارسـون، ولعل كـاتب هـذه السطـور واحـد منهـم[119]. وقد كـانت الأمانة العلمية تقتضي النص على سبق الآخـرين إلى هذا التفسير بدلاً من النص على ما يوحي بنقيض الحقيقة.

ويذهب د. الرباعي بعدئذ إلى الخوض في مسألة أخرى تتصل ـ في رأيه ـ بالنظرة الأسطورية البدائية، هي مسألـة «غزارة الشعر الجاهلي»، ويبدي فيها رأياً لا يختلف عن آرائه السـابقة، يقـول: «. . . هو أن طبيعـة ذلك العصر كانت طبيعـة شعريـة بصفة عـامة لأنها كـانت ذات نظرة أسطوريـة، فالشاعـر الجاهلي الذي كـان، وهو ينظم القصيدة، كالنقاش والعـابد والسـاحر، يواجه قـدره، ويعيد إلى نفسه الثقة في أن يمتلك الكون بالنظام التصوري الخاص الذي يحدثه في قصيدته»[120]. إن هذا التعليل يثير أكثر من قضية واحدة، وأولى هذه القضايا: هل يختلف الشاعر المعاصر عن سلفه في هـذا الأمر؟ أليس الفن حيازة جماليـة للعالم، وتفسيراً فنياً لـه؟ ألا يبدي الشاعـر موقفه ـ أي رغبتـه و إرادته وأحلامـه ـ في هذا الشعر؟ ألا يحاول أن يعيـد بناء الكون وفق تصوره الخاص؟

ومن هذه القضـايا: إذا كانت النظـرة الأسطورية هي السبب في غـزارة الشعر، فَلِمَ كان في القبـائل المضرية أكثر منه في القبائـــل القحطـانية على نحو مـا ينـــص ابن سلام في طبقاته؟ ولِمَ كان نصيب مكـة منه دون نصيب يثرب؟ ولم ازدهر ازدهاراً

عظيماً في نجد حتى صح في رأي الباحثين أن تكون عاصمة الشعر الجاهلي دون غيرها من بلاد العرب؟ ثم لماذا كثر في مكة بعد الإسلام؟ وإذا صح أن الفنون عامة ـ لا الشعر وحده ـ ترتبط بهذه النظرة الأسطورية فَلِمَ لم تزدهر الفنون الأخرى كالرسم والتصوير والنحت في بلاد العرب عامة وفي المجتمعات المستقرة خاصة كمكة ويثرب والطائف؟ وحقاً لقد كان الشعر غزيراً في الجاهلية، ولكن هذه الغزارة لا تعلل بالنظرة الأسطورية وحدها إن لم يكن ثمة مناص من ذكرها، فالنظرة الأسطورية إلى العالم لم تزل تجري في عروق الإنسان المعاصر، وستبقى ما بقي هنالك مجهول لا تمكن السيطرة عليه بالمعرفة. ولعل الأولى ـ في ظني ـ أن ندقق في هذا الشعر ونعلّله بالموهبة التي قسمها الله بين عباده، وبالظروف التاريخية التي رشحت لظهوره وغزارته وتنوعه. ولو فعلنا ذلك لهدانا النظر إلى علل أخرى، فجمهرة هذا الشعر تتصل بظروف الحياة الجاهلية اتصالاً وثيقاً ولذا ذهبت السياسة والخصومات القبلية وما اتصل بها من الفروسية بأطراف واسعة من هذا الشعر، وقد قادت هذه الملاحظة د. البهبيتي إلى ظن لا يخلو من مبالغة، فذهب إلى أن ما وصل إلينا من شعر أهل الجاهلية لم يكد يجاوز ما اتصل بهذه السياسة وتلك الخصومات(١٢١). وذهبت الحياة الاقتصادية بنصيب وافر منه، فازدهرت قصيدة المدح في أواخر العصر ازدهاراً يلفت النظر على خلاف ما كانت عليه في أوائله(١٢٢). وذهبت الحالة الاجتماعية بشطر منه كشعر الصعاليك، والحديث قياس. ولقد يكون من المستعصي على الفهم أن نعلل كثرة مراثي الخنساء، واعتذاريات النابغة، وغزل الأعشى اللاهي بالجواري والقيان، بالنظرة الأسطورية إلى الحياة، ونحن نعرف من ظروف هؤلاء الشعراء الذين أمثّل بهم ومن ظروف غيرهم ما نعرف. فإذا قيل لنا ـ وهو قول وجيه ـ إن النظرة الأسطورية تتصل بموهبة الخلق الفني لا بتجلياته المتحققة في القصائد. قلت: هذا قول لا يتقدم بنا خطوة واحدة نحو التعليل، فكيف نفسر غزارة الشعر العربي هذه الأيام في أقطار دون أخرى؟ بماذا نفسر غزارته في بلاد الشام، وفي اليمن، وأنا هنا لا أفرق بين شعر شعبي وآخر رسمي، فالذي يعرف اليمنيين عن كثب يقع في نفسه أن الشعر لا يكاد يستعصي على أحد منهم؟ وبماذا نفسر غزارته في العصور العربية المتعاقبة؟

والذي أريـد أن أخلص إليـه هو أن تفسير غـزارة الشعر بـالنظرة الأسطـورية إلى العـالم هو تفسير قـاصر، لأنه لا يختلف كثيراً ــ مـا دمنا اتفقنـا على استمرار النظـرة الأسطورية في الحياة ـ عن تفسيره بوجود الإنسان نفسه .

ولقـد أعرف أن تـوافر الأسبـاب التي ترشح لظهـور ضرب من الفن لا يلزم عنـه ضرورة ـ كما يقـول أهل المنطق ـ ظهوره . ولكن القضية تظل معلقـة تحتاج إلى تعليل وتفسير. ولقد نظر نقادنا القدماء في هذا الشعر، وحاولوا تعليله غزارة وندرة ، وتعليل تفوق شـاعر مـا بضرب دون غيره من الشعر، بأسباب نفسيـة واجتماعية وسيـاسية ، ونمّى ملاحظـاتهم كثـير من الرواد في الثلثين الأولين من هذا القـرن ، وكان تعليلهم ـ في ظني ـ أقرب إلى الصواب مما يلغو به بعضنا هذه الأيام .

وعرض د . الرباعي لديانة الجاهليين في محاولة منه لبناء بحثه بناء منطقياً محكماً ، وبـدا له أنـه قـد سلك الجدد وأمِنَ العثـار، فإذا هـو في العثار عينـه لا يعـرف كيف يطويه ، قال : «لأن الـديانة الوثنية التي كان عليهـا العصر الجاهلي كله فرضت هذه النظرة في تصوّر الإنسان الجاهلي للحيـاة والوجود»[١٢٣] . وكرر الحديث عـن هذه الوثنيـة التي فشت في الناس حتى استغرقتهم ، فكان عليهـا العصر الجاهلي كله على حـد تعبيره . هل مضى زمن التـدقيق والتمحيص حقـاً؟ هـذا كـلام تغشـاه ظلمات بعضها فوق بعـض فيغيب في لجـة الظلمة الحس التاريخي ، والواقـع التاريخي معاً ، ولا يبقى لنا سوى تصور شعبي مسرف في تبسيطه للحياة الروحية الجاهلية . ولم يكن المجتمع الجاهلي وثنياً خالصاً للوثنية كما ظن الأستـاذ الفاضل ، ولا كانت وثنيته ـ إن كان وثنياً حقاً ـ كوثنية اليونان القدمـاء . لقد كانت الحياة الدينية الجاهلية ـ كما يظهر بجـلاء في القـرآن الكريـم ـ ذات تصـورات شتى ، وكـان من أهل الجاهليـة اليهـود والنصارى والحنفـاء والصابئة والـدهريـون والمجوس والذين اتخذوا أوليـاء أو شفعاء من دون الله ليقربوهم إلى الله زلفى . ولقـد وصف القرآن الكريم ديانة كثير من أهل الجاهلية وصفاً دقيقاً محكماً حين نعتهـا «بالشرك» وسمّى أتباعها «مشركين» . فليست تمثل هذه الأصنام والأوثان مجتمعة أو منفـردة «الله» ، بل هم يتخذونها زلفى يتقربون بها إليه . ويتكرر النص على هذه الفكرة في الآيات الكريمة : «وَلَئِنْ سَأَلْتَهمْ مَنْ خَلَقَ السموَاتِ والأَرْضَ وسَخَّرَ الشمْسَ والقَمَرَ لَيَقُـوْلُنَّ الله فَأَنَّى يُؤْفَكُون»[١٢٤] . «وَلَئِـنْ

سَأَلْتَهُمْ مَنْ نَزَّلَ مِنْ السمَاءِ ماءً فأَحْيَا بِهِ الأَرْضَ مِنْ بَعْدِ مَوْتِهَا لَيَقُوْلُنَّ الله قُلِ الْحَمْدُ للهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لا يَعْقِلُوْن»[١٢٥] ، «وَلَئِنْ سَأَلْتَهمْ مَنْ خَلَقَ السمَوَاتِ والأَرْضَ لَيَقُوْلُنَّ الله قُلْ أَفَرَأَيْتُمْ ما تَدعُوْن مِنْ دُوْنِ الله»[١٢٦] .

ولم يكن هـؤلاء الشفعاء وقفـاً على الأصنام ومـا ترمـز إليه ، بل كـان بعضهم من الجن . ويتكرر الحديث عن الشرك والمشركين تكراراً يلفت النظر في سورة الأنعام التي تكاد تخلص لنقـد عقائد المشركين . ولقد نقل د . مصطفى الشـورى عن أبي القاسم صاعـد الأندلسي في «طبقات الأمم» مـا يؤكد فكـرة الشرك وينفي سواها ، فـذكر أن عبادتهم للأوثان والأصنام كانت «ضرباً من التدين بدين الصابئة في تعظيم الكواكب والأصنام الممثلة بها الهياكل ، لا على ما يعتقده الجهّال بديانات الأمم وآراء الفرق من أن الأوثان هي الخالقة للعالم»[١٢٧] .

وفي هذا كلـه الدليل على أن الوثنيـة ـ إن كان لابـد من هذا الوصف ــ في أواخر العصر الجاهلي قـد اعتراهـا قـدر غير يسير من التبـدل والتغير، فتغيرت صـورتها القديمة ، أو القـديمة جداً التي يتحدث عنهـا الأستاذ الفاضل ، وهذا هـو ما عنيته بغيبة الحس التاريخي عن التصـور الذي قدّمه للـديانة الجاهلية . لقـد كانت المرحلة الجاهليـة التي سبقت ظهـور الإسلام ــ على اختـلاف ديانـات أصحـابها ــ مرحلـة مأزومـة ، مرحلـة قلق روحي وقلق أخلاقي واجتماعي واقتصـادي وسياسي ، كـانت الأزمة شـاملة ، وكـان المجتمع يحسها ويستشعرهـا ، ويعيها بعض الـوعي ، ولذلك كـان يتجه صـوب التغيير للخلاص منهـا . ولم تكن الحياة الجاهليـة في هذه المرحلـة قادرة على تلبية التطلعات الميتافيزيقيـة التي شهدتها ، ونشأ بين ظهرانيها ظواهر تعبر عن عجـز الشرك وغيره عن الإجـابـة على أسئلـة ملحـة يتصل بعضهـا بقيم نبيلـة ، ويتصل بعضها بمفاهيم تجريـدية . فقد كانت الأشهـر الحُرم مثلاً تعبيراً عن الإرهاق الذي سببتـه الحروب والغزوات وملاذاً من هذه الحروب ، وكـان حلف «الفضول» في مكة تعبيراً صريحاً عن الإيمان بقيم الخير، وكذا دار الندوة في مكة وظواهر أخرى كثيرة سوى ما ذكـرت . ويضوع شذى الخير وعبير القلق من شعر كثير مـن هؤلاء الشعراء الجاهليين . بل إن روايات كثيرة تتناثر في كتب التاريخ الأدبي تبين أن هؤلاء الجاهليين قد أخذوا يشككون في جدوى هذه الأوثان والأصنام على نحو ما نعرف من أمر ذلك

الرجل الذي صنع إلهاً من التمر فلما جاع أكـله . أو ما نعرف من خبر امرىء القيس ـ فيما نقلـه ابن الكلبي في الأصنام ـ حين قُتِلَ والده ، فأراد الثأر من قـاتليه فأتى «ذا الخلصة» ، واستقسم بالأزلام ، فخرج السهم ينهاه عن ذلك ، فقال :

لـــــــو كنـتَ يـــــا ذا الخَلَـصِ الموتُـــــــورا

مثلي وكـــــــــان شَيْخُـكَ المقبـــــــــورا

لم تَنْـــــــــهَ عـن قتـلِ العُـــــــــداةِ زُورا

وقد قال رجل من بني مالك :

أَتَيْنــــا إلى سَعـــدٍ ليجمعَ شَمْلَنَـــــا
فَشَتَّتَنَـا سعـــدٌ ، فـلا نحنُ مـن سَعـدِ

وهل سعــــدُ إلاّ صخـــرةٌ بِتَنُـوفـــةٍ
مِنَ الأرضِ لا يُـــدعى لغـيٍّ ولا رُشْـدِ

وأنا أعرف أن الحديث عن المجتمع الجاهلي قبيل الإسلام حديث تترامى أطرافه ، فليس يصح أن نوجز فيه القول على هذا النحـو ، ولكنني أعرف أيضـاً أنه لا يصح ـ بحال ـ أن نقرّر أحكاماً قاطعة حوله قادت إليها النظرة العجلى غير التاريخية في بنية هذا المجتمع وأحواله ، وتناقلتهـا بعض الكتب المدرسية ، فإذا نحن نتوهم أنه مجتمع وثني عري عن التفكير والقلق ، وكفّ عن الأسئلة الكبرى في حياة الإنسان . ولو كان هذا المجتمع كما تصوّره تلك النظرة العجول لما استطاع أن يتقبل بهذه السرعة المدهشة هذه الكنوز من القيم الدينية السامية النبيلـة التي جاء بها الإسلام ، فكان تلبية مركّبة لحاجـات مجتمع الجزيـرة العـربيـة والمجتمعـات الأخـرى على المستـويين الـروحي والاجتماعي ، وحوى بُعدين اثنين هما : البعد التاريخي الاجتماعي والبعد الميتافيزيقي ، وارتقى بالوعي البشري إلى المفاهيم المجردة .

***

وحين شرع د . الـرباعـي يطبق مقدمـاتـه النظـرية على نصـوص من شعـر أهل الجاهلية أعجلته الـرغبة في الوصول إلى ما قـدّر ، ففـــهم معاني الشعـر فهماً لا يخلـــو

من خطأ صريح أو التواء مقصود أو انحراف سافر، حدث ذلك في مواطن جمة ـ على قلة ما استشهد به ـ لا في موطن واحد.

قال: «وهنـاك مقارنة أساسهـا الاستعارة بين الثوب والظلال وبين حـوافر الخيل ومطارق الحداد في قول الحارث بن حلّزة:

حتـى إذا التفعَ الظبـــــاءُ بأطـــــــ
ــــــرافِ الظـــــلالِ وَقِلنَ في الكُنُسِ
أنمـي إلى حَـــــرفٍ مُـــــذكَّـــــرةٍ
تطـأُ الحصى بمــــــواقعٍ خُنْسٍ (١٢٨)*

ولست أدري كيف انْبَهم عليه المعنى وغَمُضَ حتى خـرج فيه إلى صريح الغلط؟ ليس في الشعر الجاهلي معنى أبين من هذا وأوضح، فقد درج الشعراء الجاهليون على رحيل إبلهم في الهاجرة، وتصوير حدتها ونشاطها، فإذا هو يقلب الناقة خيلاً!!

وأنشـد أبياتـاً من أصمعيـة لضابىء البرجمي يحكي فيهـا قصـة الثور الـوحشي، ويصوره في مبيته تحت شجرة الأرطى، منها هذا البيت:

فبــــاتَ إلى أرطـــــاة حِقْفٍ تَلفُّـــــهُ
شَـــآميــــةٌ تـــذري الجُمانَ المُفَصَّـــلا

ثم قال يتحدث عن هذا الثور: «إنه يتأذى من المطر لكنه في الوقت نفسه يلتفت إلى نـــاتج هـــذا المطـــر في الأرض فلـــولاه مـــا كـــانت الأرطـــاة ذات النـــور الجماني المفصـل»(١٢٩). وليست المشكلة في فهم معاني الشعر فهماً مغلوطاً أو منحرفاً، بل فيما يجر إليه هـذا الفهم، وفيما ينبني عليه من أمر التفسير الأسطوري. ويعـرف قراء الشعر الجاهلي أن هـذا المعنى الذي يـذكره الشـاعر يتكـرر في قصة الثـور الوحشي، فالجمان المفصل ليس زهر الأرطاة، ولا علاقة له بها، ولكنه حب الغمام ـ أو ما يعرف

---

* التفعت الظباء بالظلال: لجأن إليها يستترن من الحرّ. قِلن: مـن القائلة، وهي نوم نصف النهار. الكنس: ج كناس، وهي حفيرة يحفرهـا الظبي في أصل الشجرة يقيل فيها. أنمي: أرتفع. الحرف المذكّرة: النـاقة القويـة التي تشبه الفحل. المواقع: المطارق، شبـه مناسم الناقـة بمطارق الحداد. الخنس: القصار.

بالبرَد ـ الذي تحصب الريح الشآمية الثور به، على نحو ما قال النابغة في تصوير مثل هذا الموقف:

أسرَتْ عليـــهِ من الجوزاءِ ســـاريـــةٌ
تـــزجي الشمالُ عليـــهِ جـــامـــدَ البَرَدِ

هذا تمثيل لفهم الشعر في هذا البحث لا حصر.

وقريب من الخطأ في فهم الشعر بل موصول به ما نراه في حديثه عن هذا الثور، يقول: «في هـذين النموذجين عناصر مشتركـة، فالثور يـدخل ليلاً قطعـة من الرمل عـريضـة...»(١٣٠). ويعرف قراء هـذا الشعر أن الثور لا يدخل ليـلاً قطعة من الرمل، بل يكـون فيها نهاراً حتى إذا دخل عليـه المساء حامـلاً تحت جناحيـه الريح والمطر فزع إلى هذه الأرطاة يحتمي بها من عدوان الطبيعة.

ويربط د. الرباعي بين قصة الثور ونظـرية مولر الشمسية الفصلية التي يتحدث فيها عن شروق الشمس وانتصار الربيع على الشتـاء... وقد غاب عن د. الرباعي أن أحداث هذه القصة لا تقع في الربيع البتة بل تقع في الشتاء البارد القارس.

***

وأحسب أن ما قـدمت من أمر هذا البحث قـد جاوز ما كنت أقـدّره له، ولعل الذي سـاق الحديث وفرّقـه هو كثرة القضـايا التي أثارهـا البحث نفسه وهي قضـايا تلقاها مفرّقة ومجتمعة في جميع الدراسات التي حاولت أن تفسر الشعر الجاهلي تفسيراً أسطـوريـاً لا في هذا البحـث وحده. ويبقى بعـد هـذا كلـه أن أسأل: أين التفسير الأسطوري في بحث د. الرباعي؟

لقد سبقت الإشارة إلى أن حديثه عن رمزية أسماء النساء في النصوص التي عرض لها ليس من التفسير الأسطـوري من قريب أو بعيـد، وأود أن أضيف أن حديثـه عن الأطـلال لا عـلاقـة لـه بهذا التفسير أيضـاً، فهـو يخلص فيـه إلى العمل الإنسـاني والتاريخ، وأين التفسير الأسطوري من التاريخ؟ وهو في حديثه عن «قدار ثمود» إنما يتحـدث عن نموذج ثقـافي تأصل في ذاكرة المجتمع، لا عن صـورة أولية منبثقـة من كهف اللاشعور الجمعي السحيق. أغلب الظـن أن للدكتور الرباعي تصـوراً خاصاً

للتفسير الأسطوري أومأ إليه غير مرة، ولكن إيماءته كانت تضيع كل مرة في ضوضاء الزحام الأسطوري.

***

صوت الملقّن!

لقد علت موجة النقد الأسطوري، وصاح بالدارسين صائح التجريب والمغامرة، وبدت الحداثة مطية ذلولاً، فتدفق الباحثون، ذا زاد، وغير مزّود، كلهم يريد أن يصيب حظاً من هذه البدعة الجديدة. لقد كَثُرَ الزحام وعلا اللغط، واختلطت الأصوات حتى غدا تمييز صوت من صوت ـ إن كان هنالك ما يستحق هذا العناء ـ مطلباً عزيز المنال، ولكن، لابُد مما ليس منه بُد.

وكتب، هذه المرة، الدكتور مصطفى الشورى بحثاً سمّاه الشعر الجاهلي «تفسير أسطوري»(١٣١). لقد أراد ـ كما هو واضح من العنوان ـ أن يحمل حملاً ثقيلاً على مطية هزيل. وإذا كان السابقون يقيدون عنواناتهم بعض التقييد فإن د. الشورى قد أطلق القول لا يقيده بقيد، ولا يشدّه بعقال. إنه يريد أن يفسر الشعر الجاهلي كله تفسيراً أسطورياً، لا يُبْقِي ولا يذر طرفاً من هذا الشعر في نجوة من نار الأساطير المقدسة، أو لا يريد أن يُبْقِي أو يَذَر. ولكننا ـ فيما يبدو ـ نستوعر ونأخذ الأمر مأخذ الجِد، وما الأمر في رأي أصحابه بالوعر ولا الصعب المرتقى!! فلم يرد الأستاذ الفاضل دراسة هذا الشعر، قضّه وقضيضه، ولكنه أراد أن يروز نفسه شوطاً أو شوطين، فجرى طلقاً في هذه الحلبة الموطّأة الأكناف، فإذا هو يقفو الدارسين، ويقص أثرهم خطوة خطوة لا يخرم واحدة من هذه الخُطى ولا يزيد عليها واحدة!!

لقد جعل الأستاذ الفاضل كتابه في بابين، وقف الأول منهما على ما سمّاه «قضايا عامة» فأتهم وأنجد حيث أتهم الباحثون منذ زمن وأنجدوا، ولم ينتقر لنفسه نجعة بل كان في الجفلى، فإذا هو يكرر أطرافاً واسعة من هذه القضايا التي درج الباحثون على تسجيلها، كمفهوم الجاهلية، وقضية الوضع والانتحال، وأساطير الجاهليين. وقد ذهب هذا الباب بثلثي الكتاب، فوقر في نفسي أن الكتاب إنما كتب للطلبة والشداة

لا للباحثين. ووقف الباب الثاني من الكتاب على ما سّماه «دراسات تطبيقية»، وفعل في هذا الباب ما فعل في الباب الأول، فمضى يتتبع مساقط الغيث ومنابت الكلأ في دراسات الدارسين، لا يجاوزهم ولا يقصّر دونهم، فاجتمع له ما اجتمع لغيره من الحديث عن الظعائن والناقة والثور والبقرة والحمار والخيل. لقد دخل الكرم في موسم الجني والقطاف، فليجمع منه ما لذّ له وطاب، ثمر طيب ـ أو هكذا ظن ـ لم يغرم فيه ما لاً ولا مشقة. وليست تخطىء العين ولا الأذن ما في كلام د. الشوری من الشعور بالطمأنينة العميقة ونشوة الرضا المستطاب.

ولست أريد أن أطوي الحديث أو أنشره حول كل ما في هذا الكتاب خشية التكرار الذي لا مناص من بعضه فيما يبدو، فإذا اجتزأت الكلام وطويته ففراراً من هذا التكرار، وإذا بسطته واستزدت منه فرغبة في توضيح أمر لم تلحّ الحاجة على توضيحه من قبل. ولا تثريب عليّ إذن ـــ والحال على ما صورت ـــ أن أنتقر فأقف على عدد يسير من آراء الأستاذ الفاضل هي أهم الآراء، وأضرب عن آرائه الباقية صفحاً.

لقد شهدت حياتنا الأدبية والنقدية المعاصرة حضوراً أسطورياً كاد يخطف الأبصار والأفئدة جميعاً منذ بدأ جيل الشعراء الرواد كالسياب وغيره يبعثون آلهة الشعوب القديمة من مراقدها، فاكتظ النص الشعري العربي بهؤلاء الأرباب، وغدا الحديث عنهم وعما يتصل بهم من أساطير بوابة النقد ومفتاحها الذهبي لكل من يريد أن يدخل هذا العالم الشعري المسحور للدرس أو الفرجة لا فرق. ولم تكن أسباب هذا الاتجاه أسباباً فنية صرفاً، بل كانت أسباباً سياسية خاصة وأسباباً حضارية عامة على نحو ما يعرف الدارسون. ولسنا بصدد الحديث عن هذا الشعر، بل نحن بصدد ما أثاره من معارف أسطورية في حياتنا الثقافية عامة والنقدية خاصة، فقد غدا الحديث عن أساطير الشعوب دُرجة بيننا، ولكنها دُرجة فيها من الفتنة والسحر والغموض وعبق الماضي السحيق ما لا يقوى على مقاومته ذو فضول. وتداخلت في أذهاننا ـــ أكاد أقول تقوضت وانتفت ـ الحدود بين المعارف العامة الميسورة القريبة التناول وبين المعرفة الخاصة القائمة على التدقيق والتمحيص، وأصبح ارتجال الأحكام أيسر من الصبر على مشقتها، وكثر بيننا حاطبو الليالي.

وليس هذا خروجاً عن البحث أو تزيداً في القول، بل هو من صميم ما نحن فيه إذا أردنا أن نرد الأمور إلى أصولها. لقد انتفع د. الشورى، كما انتفعنا جميعاً، بهذه الموجة الأسطورية التي سالت في ثقافتنا العامة، فوقع في وهمه أن العرب كالإغريق سواء بسواء في تصورهم الأسطوري، فإذا هو يقرّر أن هؤلاء العرب «لم يكن ينقصهم شيء مما حفلت به أساطير الإغريق»[١٣٢]. ويسوق شاهداً على رأيه، فيرى أن البنطور عند الإغريق ـ وهو حيوان خرافي نصفه الأسفل عجل ونصفه الأعلى نصف رجل وله أنياب كأنياب الأسد ـ هو كالغول عند العرب.

وأخشى ألاّ أكون مخطئاً إذا قلت: هذا كلام لا ينقصه إلا الصواب، فالخطأ يأخذ بنواصيه، ويتخطفه أصلاً وفرعاً، فليس صحيحاً ـ وهذا هو الفرع ـ أن البنطور لدى الإغريق يشبه الغول عند العرب. وقد كتب الدكتور عبدالملك مرتاض فصلاً طريفاً عن الغول في كتابه «الميثولوجيا عند العرب» جمع فيه مادته من الشعر القديم وكتب التفسير وكتب التاريخ الأدبي والثقافة العامة، وعلى تفاوت الأقوال واختلاف الآراء في الغول لا نجد قولاً أو رأياً يجعلها شبيهة من حيث الهيئة أو سواها بالبنطور. يقول د. مرتاض: «ووظيفة هذه الغيلان أن تقطن الغَول (بفتح الغين) أي البيداء والفيافي، ثم تخرج على السفر إذا كانوا وحدانا، فتراها تتكلف بعبث عقل أحدهم حتى تفسده إفساداً، وتخبله خبالاً، فيمسي مدخولاً»[١٣٣]. ثم يردف قائلاً: «والغول لا تخرج على الناس إذا كانوا زرافات لأنها تتهيب الجماعة وتتحاشاها، وإنما تخرج عليهم إذا كانوا وحداناً كما أسلفنا القال. وهي لا تخرج من أجل ذلك في سوق عامرة، ولا في مدينة آهلة، ولا طريق معمور، ولا مكان مطروق، وإنما تلزم الأمكنة البعيدة، والأودية العميقة، والفيافي القفر فتقيم بها. ولا تترصد فيها إلا من توسمت فيه الفرق، وفي نفسه الخور، واطمأنت إلى أنه منفرد غرير. وهنالك تعبث به شر عبث، فالقفار إذن هي مثواها، ولذلك قالوا «شيطان الحماطة، وغول القفرة، وجان العشرة».

«وتتصور الغول غالباً في صور بشعة مرعبة لرائيها، فهي قد تكون، كما ترد في الحكايات الشعبية والأساطير المروية، ذات رؤوس سبعة، وهي عملاقة في قامتها تتغذى بلحم البشر، وتهوى سفك الدماء، وتلتذ بالاعتداء على الأرواح، كما لا تتورع

الغيلان في اختطاف الفتيات الجميلات ليالي أعراسهن، وتقبض عليهن في أعماق الآبار حيث لا تعيدهن إلى أهليهن أبداً.

ولا شيء أسهل لدى الغول ولا ألزم لسلوكها من أن تستحيل إلى أي صورة شاءت، وفي أي لون أرادت، وفي أي هيئة رغبت، بل في أي جسم أحبت، فقد تكون ذات رؤوس، أو ذات أرجل، أو ذات أوجه، أو ذات أيدٍ كثيرة دون أن يكون ذلك مستنكراً لديها أو مستصعباً عليها، وقد تستطيع أن تستحيل إلى أجمل فتاة وأبهرها حسناً. ولكن الشيء الوحيد الذي لا تقدر عليه الغول، ولا تستطيع التخلص من شره أبداً، أنها لابد أن تحتفظ برجلي حمار»(١٣٤). ونضيف أو برجلي عنز على ما ورد في الشعر.

وإنما أسرفت في النقل عن د. مرتاض كيلا أترك مجالاً لوسوسة النفس في أمر العلاقة أو الشبه بين البنطور والغول. وقد زعم بعض العرب أنه لقي الغول وقتلها على نحو ما يروي صاحب الأغاني في أخبار الشاعر الصعلوك «تأبط شراً». وقيل في أمر الغول والسعلاة أقوال أخرى لا مجال لسردها ههنا، ولكنها جميعاً لا تظهر أي شبه في الهيئة أو الوظيفة بين البنطور والغول.

وليس صحيحاً مرة أخرى - وهذا هو الأصل - أن العرب لم يكن ينقصهم شيء مما حفلت به أساطير الإغريق. فقد كان للإغريق منظومة أسطورية متكاملة تشمل الحياة والموت جميعاً، وتتخذ الآلهة فيها مراتب محددة، وكان يتربع على عرش هذه المنظومة رب الأرباب زيوس. ولم يكن للعرب مثل هذه المنظومة ولا ما يشبهها إذا استثنينا هذا الثالوث الذي عرفه عرب الجنوب (القمر، الشمس، الزهرة)، وهو ثالوث لا يصح أن نقارنه بحال بالمنظومة الإغريقية المركبة. وجل ما كان لدى العرب الجاهليين آلهة مبعثرة لا تقوم بينها صلات، ولا تنشب بينها حروب، ولا تكشف عن تفكير أسطوري متماسك أو شامل.

«ليس لأساطير العرب حظ من وضاءة الفن وإشراق الحياة، وليس فيها ما في أساطير اليونان والرومان من الخيال الخصب والعذوبة الشعرية التي تتفجر منها الفلسفة الناعمة» كما لاحظ د. محمد عصفور في حديثه عن أبي القاسم الشابي(١٣٥). ولم يكن الباعث لتلك الأوثان في نفوس العرب «التشخيص»، أما أساطير اليونان

فكانت آراء شعرية يتعانق فيها الفكر والخيال، فكل إلهة رمز لفكر أو عاطفة أو قوة من قوات الوجود، وكل أسطورة صورة شائقة من صور الشعر، كما يقول أبو القاسم الشابي نفسه في كتابه «الخيال الشعري عند العرب»[١٣٦].

ويكرر د. الشوري كلام د. الرباعي دون عزو، وما أكثر ما يفعل ذلك على نحو ما نرى في ص ٩٧ و ٩٨ و١٠١ وسواها، فقد نقل عن د. المطلبي و د. نصرت و د. أحمد كمال زكي دون عزو أيضاً! ويقرر «إن عقلية الجاهلية كانت تجسد العقلية البدائية نوعاً، وإن ابتعدت عنها زماناً» ولا نريد أن نعيد القول ههنا في هذه القضية التي وقفنا عليها فيما سلف. ولكنه لا يلبث أن يضيف نقلاً عن صاحب الروض الأنف أن عمرو بن لُحَي كان حاكماً كاهناً، وقد جعلته العرب ربّاً لا يبتدع لهم بدعة إلا اتخذوها شرعة. «ويقال إنه أول من غير دين إسماعيل، فنصب الأوثان التي استوردها من الشام، ووضعها في مكة، ومن ثم انتشرت عبادة الأصنام في جزيرة العرب[١٣٧].

ولا أدري كيف غاب عن الأستاذ الفاضل أن هذا الكلام يكرّ على ما قبله ويبطله، فإذا صح هذا الكلام ـ وهو صحيح فيما ترويه لنا المصادر ـ اقتضى أن العرب كانوا على التوحيد زمناً طويلاً، ثم شابت التوحيد شوائب فانتهى إلى الشرك ـ وهذا ما يقوله أصحاب النظرية الفطرية في نشأة الأديان[١٣٨] ـ. واقتضى أيضاً أن العقلية العربية قد نضجت وتطورت وارتقى وعيها إلى التعبير عن المفاهيم المجردة كمفهوم التوحيد وما يرتبط به من مفاهيم. فكيف يصح إذن أن نصف هذه العقلية التي ارتقت إلى مستوى الفكر التجريدي بأنها عقلية بدائية؟! تُرى هل أدى الشرك الطارىء على التوحيد إلى نكوص عقلي وروحي، فإذا القوم بدائيون تماماً؟ إن مثل هذا الظن لا يخلو من طمأنينة كاذبة. ويمضي الأستاذ الفاضل يحطب على غير هدى، فيحزم الأمور على تباينها كما يحزم السَّلَم، تحدوه رغبة صادقة في الكشف والتجديد، ويقعد به دون ما يريد عجز ملول عن الصبر والتأني، فإذا هو يقرر أن الشعراء كانوا كهاناً، وأن هؤلاء الكهان الشعراء أصبحوا فرساناً ليحرروا بفروسيتهم أنفسهم من قيود الكهانة، وأن الأسجاع هي المادة الأولية للشعر[١٣٩]!! أخلاط من القول لا يجمعها إلا أنها تمكّنت في جمل صحيحة النحو والإملاء. يقول: «ولهذا نحن لا نستطيع ـ ونحن ندرس شعر شعراء كانوا كُهاناً ـ إلا أن نربط شعرهم

بعقيدتهم الـدينية»[١٤٠]. لقد جاوز حد الإفـراط فيها أظن وأعرف، فهل حقاً كان شعراء الجاهلية كهاناً؟ إننا إذا استثنينا قلـة قليلة جداً منهم كعامر بن الطفيل وعمرو ابن الشريـد اللذيـن يُقال إنهما كـانـا يتكهّنان لم نجـد شـاعـراً يتكهّن، ولكننا نجـد بعضهم يتحنّف، وبعضهم يسفـر لقومـه في الخصومـات، وبعضهم سيّداً لقـومه، وسوى ذلك من صفات تدل على رجاحة العقل، وسداد التفكير، وقوة المنطق.

ثم ألست ترى أن هـذا الكلام موصـول ـ من جهة ما ـ بكلام مرجليـوث عن الشعر الجاهلي؟ أو قل هو الوجه المقابل له إذا شئت الـدقة، فقد رأى مرجليوث أن الشعر الذي عرفه العـرب في الجاهلية لم يكن، وفقاً لقانون مجرى التطـور الأدبي، إلا أسجاع الكهان، وأنه لا علاقة له بهذا الشعر الذي نحتفل به اليوم، ونسميه شعراً جاهلياً.

ثم يقول:

«وكان الكاهن كذلك يتكلم بكلام غامض مسجوع يؤثر في السامعين فيحملهم على الانتباه والإصغاء. والمتأمل في الصيـاغة الشعرية عند الجاهلين يـرى بوضوح أن الأسجـاع ليست إلا مادة أوليـة لها، أو هي الأصل في التعبير الشعري بـوجه عـام. ولهذا كانت لفظة شعـر لها من الشمولية ما جعل العـرب الأوائل يميزون بين السجع المنظم والشعر المنظوم»[١٤١].

وهذا كـلام لا يخلو من البلبلـة والغموض، كما أنه لايبرأ مـن الغلط. فقد ظلت القدرات غير العادية ترتبط في نظر الإنسان القـديم بالغيب ـ على اختلاف صور هذا الغيب وأسمائه ـ، لا فـرق في ذلك بين سحر وشعر وكهـانة. ولكن ذلك لا يعني أن الشاعر كان كاهناً بل يعني أن له قدرة غير عادية متصلة بقدرة مفارقة كقدرة الساحر أو الكاهن. أما قوله إن المتأمل للصياغة الشعـرية الجاهلية يرى بوضوح أن الأسجاع هي مادتـه الأولية فكـلام شديد الغمـوض، وهو أدخل في بـاب العجب والإنكار. ونحن لم نرزق هـذه البصيرة النافذة التي تجعلنا نـرى بوضوح ما يزعـم. وهو نفسه لم يوضح مقصده بـالمادة الأولية، ولم يستشهد على هذا الأمر. فإذا كان يـريد أن الشعر تطور من السجع فليس في هـذا القول جديد، وإذا أراد أن مضمـون الشعر الجاهلي هـو مضمون الأسجـاع فقـد ردّ حاضراً مشهـوداً إلى غـائب لا نعـرف من أمره شيئـاً مذكـوراً. وأما الأوائل فقـد ميّزوا ـ على خـلاف ما يـرى ـ الشعر مـن السجع بدليل

تفـريقهم بين أجناس القـول، ومن هنا سمّـوا الخطيب خطيبـاً، والشاعـر شاعـراً، والكاهن كـاهناً على الرغم من أن هؤلاء جميعـاً ينتجون فناً واحداً هو فـن القول. وقد وصل إلينـا فيما رواه ابن رشيق في العمـدة وغيره أن القبيلة كـانت تبتهج إذا نبغ فيهـا شاعـر، وتقيم الأفراح. ولم يصل إلينا شيء من ذلك عند ظهـور خطيب أو كاهن في القبيلة. ولقد كان للخطابة ـ دون ريب ـ مكانة مرموقة في نفوس العرب، فهي قرينة السـؤدد والشرف كما لاحظ د. شـوقي ضيف، ولكننـا لا نعتقد أن مكـانـة الخطيب فاقت مكـانة الشاعر أو ضارعتهـا خلافاً لما يراه د. ضيف. وأغلب الظـن أن مكانة الخطيب الاجتماعية ـ فهو في العادة سيـد قومه أو من سادتهم ـ هي التي أضفت على الخطابة هذه الأهلية التي لحظها د. ضيف. وقد نقل د. ضيف عن الجاحظ ما يؤكد أن منزلة الشـاعر كانت فوق منزلـة الخطيب، وأن شوباً شاب وظيفـة الشعر وسلوك الشعراء في أواخر العصر الجاهلي فعلت منزلـة الخطيب. قال فيما نقله عن الجاحظ: يقول أبو عمرو بن العلاء «كان الشاعر في الجاهلية يُقدّم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعـر الـذي يقيّـد عليهم مـآثـرهم، ويفخم شأنهم، ويهوّل على عـدوّهم ومن غـزاهم، ويهيّب من فرسـانهم، ويخوّف من كثرة عـددهم، ويهابهم شاعـر غيرهم، فيراقب شـاعـرهم. فلما كثـر الشعـر والشعراء واتخذوا الشعـر مكسبـة، ورحلـوا إلى السوقة، وتسرّعوا إلى أعراض الناس صار الخطيب عندهم فوق الشاعر». وعلى هدي هـذا القول مضى الجاحظ يقـول: «كان الشـاعـر أرفع قدراً من الخطيب، وهم إليـه أحوج لـرده مآثرهم عليهم، وتذكيرهم بأيـامهم، فلما كثر الشعراء وكثر الشعـر صار الخطيب أعظم قدراً من الشـاعر»(١٤٢). ولكنني ـــ على الرغم مما رواه الجاحـظ ومما ذكره المرزوقي في مقدمـة شرحه للحماسة ـ لا أزال أعتقد أن منزلـة الشاعر لم تكن دون منزلـة الخطيب في أواخر العصر، ولكن منزلـة بعض الشعراء الذين شرعـوا يتكسبون بالشعر هي التي نالها قدر من سـوء السمعة. ولم يكن للنثر سلطان على العرب يفوق سلطان الشعر في أيّ يـوم قط. وقد رأينا الخطباء يوشحون خطبهم ويـزينونها بأبيات يتخيّرونها من هنا وهناك، ولم نجد شاعراً يضمّن شعره أقوالاً نثرية قطّ. ورأينا الناس يوازنـون بين الشعراء، وتضرب القباب لبعضهم ليحكموا بينهم، ولم نعـرف شيئاً من هـذا عن النثر أو الخطـابة إلاّ في القليل النـادر كما في خبر ابنتي الخس: جمعة وهنـد اللتين وافتـــا عكاظ، فاحتكمتا إلى القلمس الكنـاني، وهو أحد الخطباء الـوعّاظ.

وقد تردّد هـذا الخبر في عدد كبير من المصادر كالبيان والتبيين وعيـون الأخبار وأمثال الميداني وغيرهـا . وكان الشعراء أنفسهم يعرفـون أقدارهـم في الحياة الأدبيـة وفي نفوس أبناء قبائلهم ، وفي المجتمع الجاهلي عامة ولا سيّما في أواخر العصر الجاهلي . وقد ترك لنا هؤلاء شواهد لا تقع تحت حصر على ما أقول ، فما أكثر ما افتخروا بقيمة أشعارهم فنياً ، ومـا أكثر ما تصايحوا فخـاراً بالذود عن قبائلهم ، وليس ثمـة من يجهل أن أبناء القبائل كانوا يحفظـون شعر شعرائهم قبل شعر غيرهم إيماناً منهم بمكـانة هذا الشعر في حياة القبيلة . واقرأ في الكتب الدائرة بين الناس تجد كل ذلك منصوصاً عليه حتى ليكاد يكـون النص عليه من جديـد تزيداً وفضولاً . وإذا وقفت على ألقـاب الشعراء كالنابغة والمرقّش والمهلهل وصنّاجة العـرب وغيرها عرفت سبب هذه الألقاب ، وإذا قرأت بعض أشعارهم تيقّنت أن إحساسهم الفني كان يؤرقهم كما كان مدعاة فخرهم واعتزازهم ، واستمع إلى المسيّب بن علس وهو يقول :

فـــلأُهْـــدِيَـنَّ مع الـــريـــاحِ قصيـــدةً
منّـي مُغَلْغَلَـــــةً إلى القَعْقَـــــاعِ
تَـــرِدُ الميــــاهَ فما تــــزالُ غــــريبــــةً
في القـــــــومِ بَيْنَ تَمَثُّـلٍ وسَمَاعِ

فهو يفخر ويتباهى بغرابة شعره وتفرّده . واسمع زهير بن أبي سلمى يهدد ويتوعد الحارث بن ورقاء الأسدي :

ليـأتينّـكَ مني مَنْطِـقٌ قَـــــــذِعٌ
بـــاقٍ كما دَنَّسَ القبطيَّـــةَ الـــوَدَكُ

فهـو يعرف قـوة شعره وسيرورتـه في النـاس ، فيشهره سـلاحاً في وجـه الحارث . واستمع إلى عنترة وهـو يتوجع ويتحسر لأن الشعـراء لم يتركوا لـه شيئاً يقـوله فيتميـز ويتفرّد ، فكأنه يريد أن تتدفق دماء الفروسية في الشعر كما تتدفق في عروقه :

هـل غـــادر الشعـــراء مـن متردم؟ . . . .

وأما تميم بن أبي بن مقبل فقد تحدّث عن شعره حديثاً يبعث الغيرة في النفس :

إذا متُّ عن ذكرِ القوافي فلن تَرى
لها قائلاً بعدي أَطَبَّ وأشعرا
وأكثرَ بيتاً سائراً ضُرِبَتْ لَهُ
حُزونُ جبالِ الشعرِ حتى تيسَّرا
أَغَرَّ غريباً يَمْسَحُ الناسُ وَجْهَهُ
كما تَمْسَحُ الأيدِي الأَغَرَّ المُشَهَّرا

واقرأ في تراجم الشعراء أو في كتب النقد التي تتحدث عن بدايات النقد العربي تجد أن الشعر كان متميزاً من فنون القول الأخرى، فلم يكن النابغة الذبياني في قبته التي تُضرب له في المواسم يُفاضل بين الكهان أو الخطباء بل كان يُفاضل بين الشعراء. وهذا كله تمثيل لا حصر. ولو كان الشاعر هو الكاهن في المجتمع الجاهلي لما ميّز بينهما القرآن الكريم في الرد على المشركين حين ادعوا على الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم ما ادعوا، وحين نعتوا القرآن الكريم بما نعتوا.

قال عز من قائل: «بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلاَمٍ بَل افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِر فَلْيَأْتِنَا بآيَةٍ كَما أُرْسِلَ الأَوَّلُون»(١٤٣).

«وَيَقُولُون أَإِنَّا لَتَارِكُو آلِهَتِنا لِشَاعِرٍ مَجْنُون»(١٤٤)

«أَمْ يَقُولُون شاعِر نَتَرَبَّصُ به رَيْبَ المَنُون»(١٤٥)

«فَلا أُقْسِمُ بِما تُبْصِرُونَ وَمَا لاَ تُبْصِرُونَ إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيْمٍ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيْلاً ما تُؤْمِنُون، ولاَ بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلاً ما تَذَكَّرُون»(١٤٦)

وليس صحيحاً أيضاً أن العرب الأوائل لم يكونوا يميزون بين «السجع المنظم والشعر المنظوم» بدليل ما احتفظت به كتب التاريخ الأدبي من أحكام نقدية حول الشعر، فليس بين هذه الأحكام حكم واحد على نص مسجوع توهمه الناس شعراً. وأكاد أضرب كفاً بكف، فكيف يجوز على باحث هذا الوهم؟ كيف يصدق المرء أن هؤلاء العرب الذين أبدعوا هذا الشعر المثقل بالقيود الفنية لم يكونوا يفرقون بينه وبين السجع؟ يقول الراغب الأصفهاني:

«وسمي الشاعر شاعراً لفطنته ودقة معرفته، فالشعر في الأصل اسم للعِلم الدقيق في قولهم: ليت شعري، وصار في التعارف اسماً للموزون المقفّى من الكلام، والشاعر للمختص بصناعته»(١٤٧) ـ أي بصناعة الشعر ـ.

ويمضي د. الشورى قائلاً: «وهكذا أصبح هؤلاء الكهان الشعراء فرساناً أيضاً... وقد أحس هؤلاء الشعراء في الفروسية وسيلة يحررون بها أنفسهم من قيود الكهانة»(١٤٨).

ألم أقل: إنه كلام لا يُزَمُّ بزمام؟ هل كان المهلهل التغلبي فارس البسوس، ومضرم نيرانها ثأراً لأخيه كليب كاهناً يتحرّر بهذه الفروسية من الكهانة؟ وهل كان عنترة بن شدّاد العبسي فارس داحس والغبراء، ومضرب المثل في الفروسية النادرة كاهناً أيضاً؟ ألم يقرأ د. الشورى أن والد عنترة لم يعترف به ابناً له لسواده إلا بعد أن أبدى بسالة نادرة في حرب عبس وذبيان، وأن فروسية عنترة لم تحرّره من الكهانة الموهومة بل حرّرته من مذّمة ولادته من أمة سوداء، وغسلت لونه وفلح شفتيه، فغدا أهم فارس احتفظت به ذاكرة العرب؟ وهل كان عامر بن الطفيل ــ وهو الذي قيل إنه كان يتكهن ــ فارس هوازن يحرّر نفسه من الكهانة يوم «فيف الريح» الذي ظلّ يردّد الحديث عنه، ويتغنّى به في شعره غناء يفيض إحساساً بالذات والمجد والفخار على نحو ما نسمع ونرى في هذه الأبيات:

لقد علمت عُليا هَوازنَ أنني
أنا الفارسُ الحامي حقيقةَ جَعْفَرِ

وقد عَلِمَ المزنوقُ أني أكُرُّهُ
على جَمْعِهِمْ كَرَّ المَنيحِ المُشَهَّرِ

إذا ازورَّ من وقعِ الرماحِ زجرتُهُ
وقلتُ لَهُ: ارْجعْ مقبلاً غيرَ مُدْبِرِ

وأنبأتُهُ أن الفِرارَ خَزَايةٌ
على المرءِ ما لم يُبلِ جَهْداً ويُعذِرِ

ألستَ ترى أرماحَهُمْ فيَّ شُرَّعاً
وأنت حصانٌ ماجِدُ العِرقِ فاصبِرِ

وقـــــد علمــــــوا أَنّي أكُــــرُّ عليهمُ
عَشيَّـــةَ فَيـفِ الـــريـحِ كَـــرَّ المدوِّر

وهل كان عروة بن الورد العبسي ـ أو عروة الصعاليك كما كانوا يسمونه ـ يغير على من عـرفـوا بـالشح ومن لا يـرعـون حقـاً من حقـوق قـومهم رغبـة في التحـرر من الكهانة؟! ثم هل كان دريد بـن الصمة والحصين بن الحمام المرّي وفرسان الصعاليك وسواهم يتحرّرون بفروسيتهم من الكهـانة وأرباقها؟ لقد كان العرب أمة شـاعرة ـ ما في ذلك ريب ـ وقد كثـر فيها الفرسان لأسبـاب موضوعية وذاتيـة ـ ما في ذلك ريب أيضاً ـ، ولكنهم لم يكونوا أمة كهانة وإن عرفوا شيئاً من هذه الكهانة.

ويبدو أن د. الشورى لا يطيب له الكـلام إلا إذا غلا فأسرف على نفسه، وعلى البحث العلمي وعلينـا!! وإلاّ فكيف استقـام لـه أن يقـول: «ولكن الفصل بين الصـورة في الشعـر الجاهلي والمعتقـدات كـالفصـل بين الصـور التي تملأ المعـابـد الفـرعونيـة والمعتقد القـديم، فنحن لن نفهم تلك الصور إلاّ عنـدما نفهم المعتقـد الفرعـوني»(١٤٩). وليست هذه الدعوة إلى الربـط بين الشعر والدين الجاهلي بدعة يبتدعها د. الشورى، فقد سبقه إليها آخرون، ولكن البدعة تكمن في هذا التطرف والمغالاة، فإذا الشعر الجاهلي في رأيه شعر ديني صرف لا عـلاقة له البتة بما تموج به حيـاة المجتمع من الشدائد الاقتصـادية والاجتماعيـة والسياسيـة، ولا ما تـزخر بـه النفوس من الأشـواق والمخاوف والأحلام الفرديـة!! ألا ترى أن هذا الكـلام مرسل من كل قيـد، وليس يكبح جموحه كـابح؟ وأنـا لا أنكر أن الصـورة في الشعر ـــ أيّ شعر ـ قـد يكون بها نفحة من الدين على نحـو ما قد يكون فيهـا عناصر من الواقع الطبيعي والاجتماعي، وعناصر من الخيـال. ولكن ذلك ليس شرطاً لازمـاً، بل هو في الغالـب ليس كذلك. وإذا لم تصـدق فخذ أيّ ديوان من دواوين الجاهليين، أو خذ كتب الاختيارات الشعـرية كالمفضليات والأصمعيات والمعلقـات، وانظر فيها نظرة العجلان أو المتأنيّ تجد صـدق ما أحدّثك به. وإذا شئت أن تـوفّر على نفسك

---

* هوازن: جـدّهـم الأعلى. الحقيقة: مـا يحقّ عليهم أن يحموه. المزنـوق: اسم فرسـه. المنيح: قدح تكثر به القداح لا حظ له. وإنما خصّ المنيح لكثرة جولانه في القداح، لأنه إذا خرج منها ردّ فيها. المشهّر: المشهـور. الازورار: الميل عن الشيء والانحراف. الخزاية: الاستحياء. يعـذر: يأتي بعذر. المدوّر: الذي يطوف بالدوار، وهو أعماد كانوا يتخذونها بحذاء أوثانهم، وقيل هو اسم صنم.

العناء فخذ باب الحماسة وحده في حماسة أبي تمام، وتأمله ترَ أن د. الشورى قد غلا فجاوز حدّ الإفراط. وليس من الفطنة أو العلم في شيء أن أنشدك الشاهد تلو الشاهد على ما أقول، فهذا وغيره مما يلهج به د. الشورى وآخرون من العام المستفيض الذي لا يصح النصّ عليه بحال.

***

ما من تثريب علينا ولا جناح إذا رددنا القول إلى أوّله، وصرنا إلى ما صار إليه د. الشورى، وقد فرغ من مقدماته النظرية، من أمر تفسير الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً، فطفقنا نقصّ أثره في شعاب هذا الشعر كما طفق يقصّ آثار السابقين من الدارسين على خُلفٍ واضح بيننا في المقصد والنظر. وقد فعلت ذلك حقاً، فلم ألف الإ زادا صدر عنه الطاعمون، فإذا هو يكرّر ما قاله الآخرون في المرأة والثور والبقرة وحمار الوحش والناقة والخيل لا يجاوزه، بل لا يجاوز النصوص نفسها إلاّ ذرًّا للرماد في العيون.

لقد بدأ الأستاذ الفاضل بالحديث عن المرأة، فسرد عدداً يسيراً من الأبيات تخيّرها من شعر المرقّش الأكبر وقيس بن الخطيم والأعشى، كقول المرقش:

أيْنَما كنتِ أو حَلَلْتِ بأرْضٍ
أو بلادٍ أحييتِ تلك البلادا

وقول قيس:

تبدَّتْ لنا كالشمسِ تحتَ غمامةٍ
بدا حاجبٌ منها وضنَّتْ بحاجب

وقول الأعشى:

لو أَسنَدَتْ مَيْتاً إلى نحرِها
عاشَ ولم يُنقَلْ إلى قابرِ

وانتهى إلى القول: «وارتباط المرأة بالشمس واضح في هذه المقدمات، فالشاعر. . . ويصفها إما بالشمس مباشرة، وإما ببياض مشرب بالصفرة، أو بالغزالة أو المهاة وهما رمزان للشمس أيضاً. ويصفها كذلك بصفات الجمال المثالي. . . . . وكأن الشاعر يصف تمثالاً جميلاً، والتماثيل كانت معبودة عندهم،

أو دمية لطيفة»[١٥٠] . وينتهي إلى «أن المرأة التي بكى الشعراء لرحيلها كانت ترمز للشمس ربة الجاهليين»[١٥١] .

وليس هذا التفسير بالجديد المبتكر، فقد تعاوره الدارسون من قبل . وقد قلنا فيه بعض القول، ونحب أن نضيف شيئاً الآن .

حقاً إن الشعراء ـ كما لاحظ د . الشوري ـ يصفون المرأة بصفات الجمال المثالي، فليس من المعقول أن تكون كل هؤلاء النساء فريدات الجمال، ولعلّ امرأ القيس قد قيّد أذواق الشعراء من بعده حين صاغ هذه الصفات مجتمعة في حديثه عن «بيضة الخدر» في قصيدته المعلّقة، وتركها لمن خلفوه يُبدئون ويعيدون فيها، فكأنهم جميعاً يتحدثون عن الحبيبة الحلم لا عن الحبيبة الواقعية، أو قل إنهم يتحدثون عن الحبيبة المثال كما كان يحلم بها الفنان الجاهلي القديم . ولكن هذا التعلق بالمثال لم يكن وقفاً على المرأة وحدها، بل كان ذلك ديدن الشعراء في جميع أغراضهم وموضوعاتهم ومعانيهم على تفاوت في الموهبة فرضه الله بينهم، لا يكاد أحد منهم يخرج عن هذه السبيل إلا في النادر الشاذ الذي لا يعتدّ به إذا وقع، فإذا تحدثوا عن الحبيبة جعلوها آية في الحسن ينتهي الجمال عندها متمثلاً بها، وربما ضاقوا بالصور المتداولة التي يمتزج فيها جمال الطبيعة بجمال الأنثى، وتبدو الطبيعة فيها مجلى لجمال الحبيبة، أو ربما ضاقت بهم سُبل القول، فإذا هم يخرجون إلى التقرير والتعميم على نحو ما فعل عمرو بن قميئة حين قال :

وفيهِّن خولةُ زينُ النساءِ زادتْ على الناسِ طرّاً جمالاً

وإذا نعتوا الناقة شادوا لها التماثيل التي تبهر الناظر على نحو ما فعل طرفة بن العبد في معلّقته، وزعموا جميعاً أن صفاتها كيت وكيت، وهي دائماً في أذهانهم الناقة المثال .

وإذا مدحوا تحرروا من أغلال الواقع، ومضوا يضفون على ممدوحيهم كل ما يحلم به السيد العربي من مناقب البطولة والكرم والشرف، وإذا افتخروا كانوا ألزم له، وإذا هجوا أو اعتذروا أو نعتوا خيولهم أو خيول ممدوحيهم أو ثيرانهم الوحشية أو سواها كانوا في ذلك كله حريصين على الصورة المثال لما يتحدثون عنه .

ولم يكن هذا شأنهم في الأغـراض والموضوعات وحـدها، بل كـان هذا شأنهم في المعاني الجزئية أيضـاً، فإذا أراد أحدهم أن يصوّر ملمحـاً جمالياً في حبيبته، أو أراد أن يصوّر كرم الممـدوح، أو خوفه من المعتـذر منه، أو صبره على مكاره الحرب، أو شره زوجه التي يود أن يسخر منها، أو ضيقها به لسبب ما، أو. . . أو. . . . . أو. . . . لم يكن أمـامه مناص من طلـب الغاية التـي ينتهي إليها المعنى ولـو استوعر الطـريق وركب الحزن. ولعلّ هذا هـو سر ما يلاحظـه الدارسون من التكـرار والنمطية وجمود المضمون في شعرنا القديم، ولا سيّما في أبوابه العـريقة كالغزل والمدح والرثاء والحماسة وتصويـر الإبل والحيوان الـوحشي، على أن ذلك متفاوت بين الشعـراء لما قدّمت من تفاوت المواهـب. ولهذا أيضاً عني نقـادنا القدماء بالتشبيهـات النادرة والمعاني العقم وما يشبهها، ونصوا عليهـا في نقدهم. ولهذا أيضاً ـ مرة أخرى ــ نصّوا على من تفوق وتفـرّد في باب دون أقـرانه كـامـرىء القيس إذا ركـب، والنابغـة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب. وليس عبثاً لا دلالة له ما نقله ابن سلاّم عن الذين قدّموا امرأ القيس على طبقته، قالـوا: «ما قال ما لم يقولوا، ولكنـه سبق إلى أشياء ابتدعها، استحسنتها العرب، واتبعته فيها الشعراء، منها: استيقاف صحبه والبكاء في الديار ورقة النسيـب وقرب المأخـذ، وشبّه النساء بـالظباء والبيض، وشبّـه الخيل بـالعقبان والعصي، وقيّد الأوابد. . . . وكان أحسن طبقتـه تشبيهاً». والذي أريد أن أخلص إليه ممّـا قدّمت هـو الخطأ الذي نقترفـه في حق البحث العلمي حين نفرد ظـاهرة من ظـواهر هـذا الشعـر، ونحكم عليها بمعـزل عن الظـواهـر الأخرى، أو بمعـزل عن التاريخ الحضـاري العام لـذلك المجتمع، وأريد أن أزيـد الأمر وضوحـاً، فأزعم أن الحكم على ظـاهرة من ظـواهر هـذا الشعـر سيكون متّهماً إذا لم ننظـر في تاريخ هـذه الظـاهرة في عصر أدبي لاحق، أي في صـدر الإسـلام والعصر الأموي إضـافة إلى مـا اشترطته من قبل. فإذا حققنا هذه الشروط كان نظرنا أدق وحكمنا أوثق. إننا ندرس تـراثاً شعـرياً متـداخل الحلقات نشأ في ثقـافـة تداخلت شعبهـا وتشابكت تشـابك اللحمة والسـدى. ولا أعرف نصّـاً أثّر في تشكيل الثقـافة العـربية حتى مطلـع هذا العصر تأثيراً يفوق تأثير الشعر القديم إلاّ النصّ الديني ولا سيّما القرآن الكريم. ومن هنا كان حقاً علينا ـ ونحن ندرس هذا الشعـر ـ أن ننظر في تاريخ ظواهره المختلفة في

أكثر من عصر. ولو أن د. الشورى وغيره فعلوا ذلك لما وقعوا فيما وقعوا فيه. إن هذه التشبيهات التي استوقفت الباحثين، فمضوا يجتهدون في تفسيرها ظلّت تملأ أرجاء الغزل العربي في عصوره اللاحقة، وظلّ الشعراء العرب في عصورهم المختلفة يُبدئون فيها ويعيدون فكأنها لا تعرف النفاد.

وقد يقول قائل: ولكنها تجردّت في العصور اللاحقة من قداستها، وأصبحت عنصراً فنياً خالصاً. وهذا قول مردود عليه، فمن يستطيع أن يزعم الآن أننا نتحدث عن الحبيبة حديثاً واقعياً، أو ننظر إليها نظرة بريئة من السحر؟ وليس هذا السحر المعاصر سوى صورة من تلك النظرة القديمة. لقد كانت المرأة وما تزال ملهمة الشعراء والفنانين على اختلاف العصور والأجناس، ولذا ليس ثمة مناص من أن نضفي عليها هالة من الغموض أو السحر أو القداسة أو ما شئت من هذه المعاني الغامضة المتداخلة. وإذا كان المرقّش يزعم أن حبيبته تهب الحياة حيث حلّت، وتنشر الخير العميم حيث رحلت، وكان الأعشى يزعم أنها تردّ الأرواح إلى الموتى، فليس فيما زعما ما يدعو إلى الإسراف في الظن أو المغالاة في التفسير. أريد أن أقول: إنهما ــ ككل الشعراء ـ لا يتحدثان عن أسطورة واقعية، بل يتحدثان عن واقع أسطوري، وبين الأمرين فرق أيّ فرق. ولو أننا نظرنا في الشعر العذري الأموي ـ وهو الشعر الذي يفسّره بعض الدارسين تفسيراً إسلامياً خالصاً، ولا ينكر أحد من الدارسين تأثره القوي بالإسلام ـ لرأينا شعراءه يزعمون مقادير من الزعم يهون قياساً إليها زعم المرقش والأعشى. وحسبك أن تقرأ أشعار جميل والمجنون وتوبة بن الحميّر وغيرهم من هؤلاء العذريين لترى أن الحبيبة غدت مصدراً للحياة والموت معاً، ومنبعاً للقداسة، فكل ما يتصل بها يغدو مقدّساً أو شبه مقدّس، وكل ما تمسّه أو يمسّها آيل إلى التغير نحو الكمال والبهاء. إنها كيمياء الحب ــ إذا جاز هذا التعبير ـ القادرة على تغيير الخصائص الموضوعية للجماد والحيوان الآدمي والأعجم!! وهي المرأة التي تختصر النساء جميعاً، بل تختصر الكون كلّه، وتجعل قيمته ذاتية محضة، فهو مرهون بها ارتهان الظلّ بصاحبه، تهبه القداسة والجمال إذا اقترب منها أو خالطها، وتنزع منه حقيقته الموضوعية الصلبة إذا ابتعد عنها أو نافرها. وإني لمرتاب في ضرورة الاستشهاد على ما أقول، ولكن العرب كانت تقول: «أن ترد الماء بماء أكيس»،

فلننسخ شبهة الشك بضوء اليقين. ها هو ذا ديوان المجنون أمامي، فلنقلّب بعض صفحاته سريعاً يقول:

ـــ فلــو أنها تــدعـــو الحمامَ أجــابَها
ولـــــو كلّمتْ مَيْتــــــاً إذن لتكلّما
ولــو مسحَــتْ بــالكفّ أعمـى لأذهبتْ
عماهُ وشيكـــاً ثـم عـــادَ بــــلا عمى

ـــ أراني إذا صلّيتُ يمّمـتُ نحْـــوَهـــا
بـــوجهي وإن كـــانَ المصلّى ورائيــــا

ــــــ إذا الحُجَّـــاجُ لم يقفـــوا بليلى
فلسـتُ أرى لحجِّهـمُ تمامــــــــــا
تمامُ الحجّ أن تقـفَ المطـــــايـــــا
على ليلى وتقــــريها الســــلامـــا

ـــ فقــالــوا: أينَ مسكنُهــا؟ وَمَنْ هِيْ؟
فقلـتُ: الشمـسُ مسكنُهــــا السماءُ

ـــ أنيري مكــانَ البــدرِ إن أَفَلَ البــدْر
وقـومي مقـامَ الشمسِ ما استأخـرَ الفجرُ
ففيكِ مـن الشمسِ المنيرةِ ضـــوؤهــا
وليسَ لها منـكِ التبسّـمُ والثغـــــــرُ

ـــ ألم تعــرفــوا وجهــاً لليلى شعــاعُــهُ
إذا بــرزتْ يُغنـي عن الشمـسِ والبــدرِ

ـ جـرى السيلُ فاستبكـانيَ السيلُ إذ جرى
وفـــاضَـتْ لــــه من مُقَلَّتَـيَّ غـــروبُ
ومــــا ذاكَ إلاّ حينَ أيقنتُ أنــــــهُ
يكـــونُ بـــوادٍ أنتِ منـــهُ قــــريبُ
يكـــونُ أُجــاجــاً دونكم فـإذا انتهى
إليكـــم تلَقَّـــى طِيَبكـــمْ فَيَطيـــبُ

فيـــا ســـاكني أكنـــافِ مكّـــةَ كلُّكُمْ
إلى القلـــبِ مـن أجــلِ الحبيـبِ حبيـبُ
ـــ تكـــادُ يـدي تنـــدى إذا مـــا لمستُهـــا
وينبتُ في أطـرافِها الـوَرَقُ الخُضْـرُ(١٥٢)

وليس «قيس بن الملّـوح» متفرّداً في هذا الـذي أنشدتك من شعـره، بل هي سنّة هؤلاء العذريين جميعاً، وسبيلهم التي جمعوا أنفسهم وسـاقوها فيها، فأنفقوا أعمارهم في دروب هذا الحب العجيب. فها هو ذا جميل بثينة يزعم ما زعمه صاحبه المجنون، يقول:

ـــ ولــو أن راقي الموتِ يـــرقى جنـــازتي
بمنطِقِهـــــــا في النـــــــاطقينَ حَييْـتُ
ـــ فلـو تَفَلَتْ في البحـرِ والبحـرُ مـالحٌ
لعـادَ أُجـاجُ البحـرِ مـن ريقهـا عـذبـا
ـــ بثينـةُ تُـزري بـالغـزالـةِ في الضحى
إذا بـــــرزت لم تُبْـقِ يـــــومـــــاً بِها بَها
ـــ وقـــالـــوا: يـــا جميلُ أتى أخـــوهـــا
فقلـتُ: أتى الحبيـبُ أخـــــو الحبيـبِ

ويزعم توبة بن الحميّر ما زعمه صاحباه بل أصحابه كلهم، يقول:

ــــ ولــــو أنَّ ليلى الأخيليّـــــةَ سلَّمتْ
عليّ ودوني جَنـــــــدلٌ وصفـــــــائحُ
لسلّمتُ تسليـمَ البشـــاشـــةِ أوزقـــا
إليهـــا صـدى من جـــانبِ القبر صـــائحُ

فهل يصحّ بعد هذا كلّه أن نزعـم أن المرأة في الغزل الجاهلي «كانت ترمز للشمس ربة الجاهليين»؟

ويتحدث د. الشـورى بعدئذ عن تصـور العـرب للسماء، فقد تصوّروهـا ـ فيما يرى ـ ناقة، وتصوروا مطرها حليباً. ويعقد الصلة بين هذا التصور وتصوّر المصريين القدماء لها(١٥٣).

وقد بنى الأستاذ الفاضل حكمه على فهم غريب للشعر. فقد أنشد عدداً من الأبيات يصوّر فيها الشعراء السحاب إبلاً صفتها كذا وكذا. . . . . . فوقع في وهمه أن العرب قد تصوّرت السماء ناقة ومطرها حليباً. ولو أن الأستاذ الفاضل دقّق قليلاً في البناء اللغوي للأبيات لوجد أداة التشبيه «كأن» في كل بيت أنشده. ومن الغريب أنه أنشد بيتاً من معلّقة «لبيد» تنعكس فيه الصورة، فتبدو الناقة المسرعة كالسحاب الذي تسوقه الريح، فلم يلفت انتباهه انعكاس الصورة:

فلهـا هِبـابٌ في الـزِّمـام كأنها

صهبـاءُ راحَ مَـعَ الجنـوبِ جهـامُهُـا

نحن أمام شعراء يعقدون صلات بين الموجودات، على نحو ما يفعل الشعراء في كل دهر، ولكنهم لا يرتقون بهذه الصلات إلى حدّ التماهي. ولعلّ أداة التشبيه تقرع الأذن، وتصرف النفس إلى أننا أمام شيئين لا شيء واحد.

فإذا صار د. الشورى إلى الحديث عن الثور الوحشي ضاق بيننا الخلاف حتى أوشك أن ينتفي إلا أن يظن أن ما قاله هو تفسير أسطوري، فليس بينه وبين التفسير الأسطوري صلة أو ما يشبه الصلة. قال:

«فالشاعر عند تشبيهه الناقة بالثور لا بد أن يحافظ على حياة هذا الثور حتى تنقضي رحلته، ويخرج من هذه الصحراء الموحشة، لأن رحلة الحياة الموحشة تحتاج إلى القوة دائماً. والخروج من الصحراء ليس بالأمر اليسير، وإذن فلا بد من صراع ما يرمز إلى الأهوال التي يواجهها الشاعر أثناء رحلته، وتحديه لهذه الصعوبات والأخطار، والتغلب عليها. ومن ثم يصور الثور الوحشي في صراعه لحظة التحدي التي تواجه كل من يروم غاية نبيلة أو مثلاً أعلى. وما أشبه حال الشاعر العربي في صحرائه بذلك كله»(١٥٤).

هذا كلام يكر على التفسير الأسطوري ويبطله، وينهي بيننا جدلاً استمر مريره.

وحين يعرض د. الشورى للناقة والبقرة الوحشية يقول فيهما ما قاله في أمر الثور الوحشي.

يقول «فالنصر للبقرة نجاة من الموت، وهطول المطر استمرار الحياة، وهذا ما يتمناه الشاعر في هذا العالم المحيط به»(١٥٥).

فالشاعر ـ بتعبير د. الشورى ـ «يريد أن يصور حالته وحال ناقته أثناء رحلته الطويلة، وما يكابدانه أيضاً من قلق وخوف وصراع رهيب. فالصورة في سياقها وبعض ألفاظها تتضمن معاني الاغتراب والوحدة والتفرد. وهكذا كان حال الشاعر في رحلته بحثاً عن الحياة» (١٥٦).

ألم أقل: لم يعد بيني وبين د. الشورى خلاف إلا أن يظن أن هذا الكلام موصول بسبب بالتفسير الأسطوري الذي أرهق نفسه بإرساء مقدماته في الباب الأول من كتابه؟ فإذا اطمأن بنا المجلس والحديث، وهبت الريح رخاء عزّ على د. الشورى ما نحن فيه، فانقلبت نكباء عاصفة ـ ولو إلى حين ـ ، وعاد إلى ما كان فيه من أمر الأساطير، وعلا صوت د. علي البطل، واشتدت وطأته عليه، فإذا هو يكرر آراءه في حكاية «حمار الوحش» لا يخرم ولا يزيد!! لقد كَثُرَ الملقنون، لكن صوت د. البطل كان هذه المرة، أقوى مما يسمح به دور الملقن. إن قصة «حمار الوحش» ـ في رأيه ـ مرتبطة بأسطورة مفقودة تتصل بالشمس. فإذا اعترض معترض على رفض فكرة ربط الثور المتفرد بالقمر الذي يظهر برفقة النجوم في قبة السماء ورفض فكرة ربط «حمار الوحش» وهو في طائفة من الأتن بالشمس التي تظهر في السماء مفردة لا يرى معها كوكب أو نجم، قيل له: إن للأساطير منطقها الخاص الذي يجاوز منطق الواقع. وإن عليه أن ينتظر حتى يكشف التاريخ عن هذه الأسطورة حين تهتم دول الجزيرة العربية باكتشاف كنوزها التاريخية المطمورة!!(١٥٧).

هكذا يغدو البحث العلمي رجماً بالغيب، وتقريراً لحقائق موهومة، فإذا أنكر ذلك منكر، أو اعترض عليه معترض، قيل له: انتظر، فإن التاريخ سيدلي بآرائه في قابل الزمان، وستنبع في يوم ما من جوف الماضي شهادة على ما نقول!! أرأيت كيف ينقلب المنطق، وتؤخذ الأمور بأذنابها بدلاً من أن تؤخذ بالنواصي؟ لكن د. الشورى لا يعتّم، وقد ضاقت عليه المصادر، أن ينفض يديه من التفسير الأسطوري مرة أخرى، ويقرر صلة هذا الشعر بحقائق الحياة الاجتماعية والوجودية الصلبة من حوله في جملة من الفقرات. يقول: «وكأن الشاعر يريد أن يصل إلى شيء ما، أهو فعل

الدهر في الأحياء؟ أم الصراع ضد الفناء؟ أهو التأمل في مظاهر الكون؟ أم نوع من رد الفعل تجاه هذا كله»[١٥٨].

ـ «ومن خلال هذه الصورة التي رسمها لبيد للحمار وأتانه نلحظ الحركة الدائمة المتطورة، والصراع من أجل الحياة والبقاء»[١٥٩]. ثم يقول متابعاً الجاحظ في رأيه: «إلا في قصيدة الرثاء، فيحرص الشاعر على قتل الحُمر الوحشية تأكيداً لحتمية الموت وقسوة القدر المرتبطة بالأحياء. وتنتهي الصورة بلوحة مأساوية تنزف دماً»[١٦٠]. ويمضي في حديثه لا يحيد، يقول:

«ومن ثم تبدأ الرحلة ــ وهي في رأيي نفس رحلة الشاعر نحو الحياة ـ نحو الماء. . . . ثم ينتقل الشاعر فجأة إلى الحديث عن صياد وافق هذه الحُمر مع حمارها، ويستغرق في الحديث عنه تمهيداً للحديث عن القدر وفعله في تسديد ضرباته للإنسان»[١٦١]. ثم ينتهي إلى القول:

ـ «ولا شك أن الشاعر عندما شبه الناقة بالحمار الوحشي كان يقصد شيئاً، فثمة علاقة بين قصته في الحياة وقصة هذا الحمار تظهر في الرحلة وما بها من مشاق ومخاطر وصعوبات، ثم البحث عن الحياة والحرص عليها»[١٦٢].

لقد انقطعت كل صلة لهذا التفسير ــ على نحو ما نرى ــ بالتفسير الأسطوري، فقد أدار كل منهما ظهره للآخر، وانبتت بينهما الأسباب. وصار د. الشورى إلى السيموطيقا والرمز غير الأسطوري عامة. وقد كان حرياً به ـ وقد صار إلى ما صار إليه ـ أن يرد الأمور إلى أصحابها، فقد فصلت القول منذ مطلع السبعينيات في كتابي «الرحلة في القصيدة الجاهلية»، على نحو ما يعرف الأستاذ الفاضل في تفسير قصص الحيوان الوحشي ورمزيتها. وليس ما ذكره فيما نقلنا عنه في الفقرات السابقة من أمر الصراع من أجل حياة أبهى وأجمل، ومن الموازاة الرمزية بين رحلة الشاعر في الحياة ورحلة الحمار نحو الماء إلا أطرافاً من ذلك القول المفصل المبسوط الذي نشرناه منذ عقدين ونيف من الزمان.

وختم د. الشورى كتابه بالحديث عن «الفرس» وانقلب إلى التفسير الأسطوري من جديد، فكأنما كتب على نفسه ألا يطوي بعض الطريق دون عثار، قال:

«فبجانب صورة الفرس الأرضية توجد صورة الفرس السماوية، ولهذا حظيت الخيل باهتمام شديد وعناية فائقة من الجاهليين»[١٦٣].

هكذا يُضْمَرُ الشاهد العين، ويلتمس ضمير الغيب في تفسير هذا الشعر، وتنقطع الأواصر والأسباب بين ديوان العرب ـ على نحو ما نعرف من قول عمر بن الخطاب في وصف هذا الشعر ـ وحياتهم الاجتماعية، ويغدو الشعر الجاهلي في غمضة عين تعبيراً عن قوى مفارقة!! ولست أدري ماذا كانوا سيقولون إذن لو لم نعرف ما نعرف من حياة الجاهليين، وقيامها على الغارة ورد الغارة، وعلى الغزو والتحالف والحرب؟ لقد صور دريد بن الصمة هذه الحياة الجاهلية تصويراً دقيقاً حين قال:

يُغارُ علينا واترين فَيُشتفى
بنا إن أُصِبْنا أو نُغيرُ على وِترِ
قَسَمْنا بذاك الدهرَ شطرينِ بيننا
فما ينقضي إلاّ ونحنُ على شطرِ

ولا يختلف عن قول دريد قول الآخر:

وأحياناً على بكرٍ أخينا
إذا ما لم نجدْ إلاّ أخانا

وباب الحماسة في الشعر الجاهلي أعرق الأبواب وأوسعها ـ على نحو ما يعرف الناس لا الدارسون وحدهم ـ وصلة الخيل بهذا الباب كصلة آلة الحرب به سواء بسواء. لقد كان الجاهلي يسمي الخيل حصوناً لأنهم كانوا يتحصنون بها. وقد حدثنا الشعراء الفرسان عن جيادهم حين تضيق المنازل بأصحابها ويعلو الرهج حديثاً تملؤه الغبطة والنشوة، وما أكثر ما صوروا بسالة هذه الجياد، وافتخروا بأنسابها وعروقها الماجدة وبصبرها وشدة جلادها في الموقف الضنك الذي تقلص فيه الشفتان عن وضح الفم كما يصوره عنترة العبسي في معلقته. ولماذا نستكثر من هذا الحديث فقد صنف العرب في أنساب الخيل كتباً لا تكاد تقل أهمية عن كتب أنساب العرب

أنفسهم؟ أفبعـد هذا كلّـه يـزعم زاعم أن سبب عنايـة الجاهليين بـالخيل هو صـورة الفرس السماوية؟ وهـل كانوا في كل ما حدّثـوا به عن هذه الخيل يتحدثـون عن هذه الصورة؟ إن قليلاً من التلبّث والتدقيق مطلوب قبل ارتجال الأحكام وإطلاقها، وقبل إذاعتها على الملأ دون تـوجّس ولا احتراس. لقد أنفق د. الشورى وجه النهـار وآخره يضطـرب بين البـاحثين، لا يردهم عـن شيء أرادوه، ولا يدفعـونـه عمّا أراد، فكأنما ضوضـاء القول وهمسه صنـوان لا يفترقان في وقعهما على الآذان أو القلب أو العقل أو على أولئك جميعاً.

نتائج وأحكام

لقد تطـورت الحياة العربية في عصرنـا الراهن تطوّراً مثيراً حقاً، فلم تكـد الأقطار العـربيـة تفلت من قبضة الحكم العثماني مثقلـة بـالفقـر والمرض والجهل حتى وقعت أسيرة في أيدي الاستعمار الغـربي الذي يختلف عن سلفه العثماني اختـلافاً جوهـريّاً، فهو استعمار صنع حضارة العصر وسوّاها بيديه، وهو استعمار لا تربطه بهؤلاء العرب رابطة ما من ثقافة أو دين أو تاريخ مشترك أو لغة أو سواها، فكانت وطأته ثقيلة على أولئك القوم التوّاقين إلى الانعتاق والتحرّر. ولكن مفارقة تاريخية وقعت بعدئذ، فحين أنجزت الأقطار العربية مشروع استقلالها السياسي عن الغرب رأت أن هذا الاستقلال سيظلّ منقـوصاً مـا لم تردفـه باستقـلال وطني وحضاري يحقق لها شخصيـة تاريخيـة مستقلّـة. ولم يكن أمامهـا لتحقيق مـا تصبو إليـه إلا سبيل واحـدة هي سبيل العلم والثقافة، ولكن الثقـافة والعلم كليهما في الغرب الذي دفعت ضرائب بـاهظة للتحرر منـه. هذه هي المفـارقة التـاريخيـة القاسيـة التي ما نـزال نـدفع ضريبتها حتى هـذه اللحظـة، ولسنـا ندري إلى متى سنستمـر في دفعهـا. أمـة تريـد أن تتحـرر وتستقل وتنافس الغـرب بمساعدة الغـرب نفسه! ولذا كانت عـلاقتها بالغـرب الذي رحلت جيوشـه عن ترابها علاقـة شائكة ومعقـدة منذ البدايـة، على خلاف ما كـانت عليه علاقتها بالحكم العثماني الذي أفلتت من سلطانه دون رواسب أو ذيول.

لقد امتلأت الثقافة العربية بمظاهرها الثلاثة: الفكرية والعلمية والفنية منذ زمن ليس بالقريب بالحديث عن «الصدمـة الحضارية» بيننا وبين الغرب. وككل المراحل

الانتقاليـة في التاريخ شهـدت المرحلة الانتقـالية العربيـة خلخلة واهتـزازاً في منظوم القيم . ولكن الذي يميّز المرحلـة الانتقالية العربية من غيرهـا هو أن مخاضها العسير قد طال حتى انقلب أزمة مستحكمة تلف وجـوه الحياة جميعاً . وتفاقمت هذه الأزمة لأسبـاب مـوضوعيـة أخـرى كـالتفـاوت في مستوى التطـور الاجتماعي التـاريخي أو التفاوت في الثروة بين الأقطـار العربية ، أو تضخم الذات ومحاولـة «تهميش» الآخر، إضافـة إلى ما صنعتـه السياسـة وأمور أخـرى ، فانتفت لغـة الحوار أو كادت ، وحلّ محلها قـدر غير يسير من سوء التفـاهم الذي أوشـك أن يكون ، بل كـان اتّهاماً . . .

وهكذا سالت الشِّعاب بنا ، وانتبذ كل فريق شِعباً ، وتجزّأ مفهوم الثقافة تجزؤاً مروّعاً ، وضاعـت فكرة «التحديث» أو اضطربت في النفوس . فاستعصم بعضنا بالماضي يريد أن يفرض على التـاريخ قانونـاً غريباً عن منطقـه ، فالتاريخ لا يكـرّر نفسه ، وكشف بذلـك عن موقف مثـالي زائف يفضي بصاحبه إلى الاغتراب عـن العصر. ولاذ بعضنا بالغـرب يستعصـم به من وهـدة الواقع الـدميم ، ويريد أن يملي على التـاريخ قانـوناً غريباً عن منطقه ، فتاريخ الشعوب لا يستورد كما تستورد السلع ، فكشف بذلك عن موقف لا يقل زيفـاً عن الموقف السابق ، ووقف الآخرون يحلمـون بزمن ذهبي نبيل .

ونسينا أن الـذين لا يصنعون التاريخ يصنعهم التـاريخ نفسه . لقد ضـاعت المعايير التي يمكن أن نـروز أنفسنـا بها ، واجتاحـت المجتمع مـوجـة عاتيـة من «التجـريب والانتقاء» بدءاً من السياسة والاقتصاد ووصولاً إلى الأدب والنقد ، فكان من أمر هذا النقد مـا قدّمت الحديث عنه في مطلع هـذا البحث ، وكان من اتجاهاتـه هذا الاتجاه الأسطوري الـذي غلت قدوره وفـارت فوق نـار شعرنا القـديم ، فأوشكت أن تطفئ هذه النـار، وتحيلها رمـاداً . ولم يكن هذا الاتجاه ــ كما بيّنا ــ سوى ضرب من ضروب الحداثة المموّهة يُزيّف الواقع الشعري ، ويحط من قدره ، ويجرّده من حيويته ، فتغيب منه صـورة الواقع الاجتماعي غيبـة مطلقة ، وتختفي منه صـورة المرحلة التـاريخية التي عاشهـا أصحاب هذا الشعـر اختفاء تامّـاً . وعبثاً نبحث في هذا النقـد عن الشدائد والضرورات والأحلام والمخـاوف التي كان يضطرب فيها المجتمع ، وعبثـاً نبحث فيه عن الأحزان الفـردية وانكسار الذات وخيبـاتها الموجعة وأشواقها وصبـواتها ، بل عبثاً نبحث فيه عن حركـة المجتمع الموّارة ودأب الإنسان الذي لا يهدأ ولا ينقطع للتكيّف مع شروطه التـاريخية أو للتمرّد عليهـا وتغييرها . وليس الـواقع الطبيعي بأحسن حظاً

من هذا النقد من الواقع الاجتماعي، فهو نقد يغيب هذا الواقع ويحيله بحيوانه ونباته وجماده إلى عالم مفارق، فالشعراء في رأي أصحاب هذا النقد لا يخلعون أحاسيسهم ومشاعرهم على كواهل الأشياء أو الحيوانات، ولا تربطهم بهذا الواقع الطبيعي أية صلة لأنه ـ كما يدعون ببساطة ـ لا يلفت أنظار هؤلاء الشعراء، ولا يثير انتباههم، فأبصارهم شاخصة إلى السماء أبد الدهر، فإذا ركبوا نياقهم فإنما هم يركبون ناقة السماء الخالدة، وإذا صوّروا الصراع بين الصياد الرامي، أو الصياد الكلاّب وبعض حيوان الصحراء فإنما هم يتحدّثون عن هذه المجموعات من كواكب السماء ونجومها، وإذا صوّروا ظبية أو مهاة أو نخلة فإنما هم يصوّرون هذه الإلهة القديمة «الشمس»، وإذا ذكروا ثوراً وحشياً فإنما هو ثور السماء المعبود لدى شعوب كثيرة. فإذا ضاقت بهم سبل القول، ولم يجدوا نظيراً سماوياً أسطورياً لهذا الحيوان أو ذاك، وظننت أنهم سيرتقون ما فتقوا، زادوا في الحديث فتوقاً، فظنوا بالتاريخ وأهله الظنون، وزعموا أن صوتاً سينبعث في يوم قادم ما من جوف هذا الماضي البعيد ينطق بالحق الذي نحدثكم به!! هكذا يجوّفون هذا الشعر، ويفرغونه من أهم خصائصه المتمثلة في كونه تصويراً للتجارب البشرية وتعبيراً عنها، ويغيب منه الإنسان، وتتلاشى منه القيم وتختفي، فليس ثمة قيم بلا إنسان، أو إنسان بلا قيم. وهكذا يردّون الظاهرة الأدبية ـ وهي ظاهرة اجتماعية لها خصوصيتها ـ إلى مصادر مفارقة لا علاقة لها بالمجتمع. وهم حين يفعلون كل هذا يقطعون كل صلة بين مواقفهم النقدية ومواقفهم الاجتماعية فكأنما غابت عنهم حقيقة النقد ووظيفته، فلم يدركوا أن النقد هو ـ في وضعه الدقيق ـ موقف ثقافي من المجتمع وقضاياه. وكأنما غاب عنهم أيضاً أنهم بهذا النقد لا يفسّرون الشعر وحده بل يفسّرون التاريخ أيضاً، وبدلاً من أن يفسّروا الأسطورة تفسيراً تاريخياً شرعوا يفسّرون التاريخ تفسيراً أسطورياً. لقد قلبوا الحقائق رأساً على عقب فتوهموا أن الإنسان يبني تاريخه وعالمه على غرار عالم الغيب والأساطير، ولو تلبّثوا ودققوا لعرفوا أن الصواب هو نقيض هذا الوهم دون زيادة ولا نقصان، فمن الثابت في التاريخ الإنساني أن الثقافة البدائية أقامت تصوّرها للعالم على نسق بناء المجتمع نفسه، فالقوى الطبيعية تعقل وتؤثر كالبشر، وللأشياء أرواح، وهنالك علاقات بين قوى الطبيعة وجوامدها شبيهة بها بين البشر، ومجتمع الآلهة على نمط مجتمع البشر، بل إن الآلهة نفسها تشبه البشر في الهيئة والصورة

إلى حدّ غير يسير. فهل نخطىء بعد هـذا كله إذا قلنا إن هذا النقـد ينظر إلى الإنسان التاريخي الذي يتطور داخل المجتمع نظرته إلى الإنسان الأول غير التاريخي، بل يعيده إليه، ويشدّ عليه الوثاق جسداً وروحاً وعقلاً؟ إنه ـ بعبارة واحدة ـ «نقد لا تاريخي». لقد كان القـرن التاسع عشر قرن التاريخ، فجاء هـذا النقد يحاول أن يلغي بجرَّة قلم فلسفة التاريخ والتاريخ نفسه!!

بل إن هـذا النقـد في أصـولـه، لا في واقعه الـذي آل إليـه على أيـدي الـدارسين العرب، يكاد يكـون في هذا الأمر صورة من النقـد البنيوي، فكلاهما يحاول أن يبعث مفهوماً صوفياً للتاريخ في الإبداع والعلوم الإنسانية.

وقد أفضى هذا النقد بأصحابه إلى النظر إلى اللغة ـ وهي أداة الأدب ـ نظرة لا تاريخية أيضاً، فلم تعد هذه الأداة ـ وفق رأيهم ـ تختزن سياقاً تاريخياً اجتماعياً، بل غدت وقفـاً على دلالاتها العتيقة لا تجاوزها قيـد أنملة، فليست هـذه المسمّيات التي يذكرها الشعراء في أشعارهم تحيل إلى الواقع التاريخي ألبتة، بل تحيل إلى تلك الآلهة التي بعثوهـا من مراقدها، ومن لم يجدوا لـه مرقداً توهّموه له، فـانبتّت صلة اللغة بالواقع الاجتماعي، وغدت لغة تحكـي قصة الآلهة الغابرين أو تقصّ أطرافاً من أخبارهم، وتردّد أصـداءهم الباقية وحسب. وكي يحتفظ هذا النقد بـاتساقه الموهوم تخيّروا بعض شعاب هـذا الشعر، وطفقوا يجوبونها بحذر شديـد فلا يكاد أحد منهم يضـع قدمه إلا حيث وضع السـابق قدمـه، وهكذا داروا جميعـاً حول أغراض وموضوعات بعينها، بل حول قصائد بعينها، وهي قصائد قليلة تعدّ على أصابع اليدين. ولم يخطـر ببال أحدهـم ـ أو لم يرد ـ أن يختبر صحـة ظنّه بالنظر في شعاب هذا الشعر ومسالكه الأخرى.

وقد بدا لي بـوضوح من تتبع هذا النقد ـ كما بدا لغيري ـ [(١٦٤)] أنـه نقد من خـارج النص، فهـو لا يدرس الشعـر بل يبحث عن مصـدره الخارجي ومـادته الخام، ويـزداد النظر انحرافاً حين يرى مصدراً وحيداً لهذا الشعر هو «الأساطير الدينية». وهكذا تغيب أركان الظاهرة الأدبية الأخرى، ويتحوّل النقـد إلى ملحق هزيل بعلم الأنثربولوجيا. فإذا سألت عن نشاط اللغة الخلاّق، وعن جماليات العمل الشعري، وعن بنية القول الشعري الخاصة المتميّزة من بنية القول العادي، أو عن البنيـة المميزة لقول شعري من قول شعري

آخر، أو عن وظـائف اللغة المختلفة لم تظفـر بشيء أيّ شيء!! فليس الاستخدام الفني للّغة من هموم هذا النقد أو ما يشبه الهموم. وقد يعترض معترض فيقول: إنك تطلب من هذا النقد ما لم يطلبه من نفسه، وما لم يجعلـه وكده ومقصده. وهذا قول مردود بأمرين: أولهما يتصل بالمذهب نفسـه، فهو ـ كما يقـدّمه أصحـابه ـ مـذهب في النقد الأدبي لا في حقل آخر من حقـول المعرفة، وإذن إن مهمتـه الأولى هي البحث في بنية العمل الأدبي وتقـويمهـا وتفسيرهـا والحكم عليهـا، وأمـا الحديث عن محمـولات النص وكأنها جـزء منفصل عن البنيـة فمـوقف نقـدي لا يخفى عـواره. وثـانيهما يتصـل بأصحـاب هـذا المذهب، فقـد نصَّ بعضهم على أنـه: دراسة في الصـورة الشعـرية أو الشعـر الجاهلي: تفسير أسطوري وسوى ذلك من العنوانات التي تقتضي معـرفة طبيعة المادة التي يعالجها الدارس. وآيـة هذا كلـه أننا أمام نقـد تتساوى فيه النصـوص الجيّدة والـرديئة، بل لعلّ الرديئـة تكون أصلح له وأنسب لأنه لا يـروز هذا الشعر بروائز الفن ومعـاييره، بل يروزه بمـوادّه الخام ولا سيما المادة الأسطـوريـة. وبنـاء على مـا سبق لا نغلـو ولا نخطىء إذا وصفنا هذا النقد بأنه «نقد لا فني». وهكذا تغيب من هذا النقد القيم الفنية الجمالية كما تغيب منه القيم الإنسانية على نحو ما وضحت سـابقاً. وليس تزيداً ولا فضولاً أن نذكّر بأن اكتشاف المنهج الملائم لدراسة مادة ما وتفسيرها يقتضي أولاً تحديد طبيعة هذه المادة المدروسة، وإلاّ فإن الفـوضى والانحراف والخطأ ستكـون المآل الكئيب الذي تـؤول إليه هذه الدراسة. وهذا هو المآل عينه الـذي آلت إليه تطبيقات النقد الأسطوري على شعرنا القديم، فقد اندفعت هذه التطبيقات في غمـرة الفرح بالتجريب والتجديد والاكتشاف تدرس هذا الشعر ـ وهو مركّب معقّد كثيف ـ كما لو كان مزيجاً بسيطاً يمكن بيسر تحليله إلى عوامله الأوليـة دون أن يفسد، وقادها هـذا الدرس إلى تفريغه من مضمـونه الإنساني الحارّ المتجليّ تجلياً راقياً. وأوغلت في الخطأ ـ على نحو ما لاحظ د. شكري الماضي ـ حين اتخذت القصيدة وسيلة لتأكيد نظرة الشاعر إلى العالم وأشيائه، أي حين قسرت القصيدة وطوعتها لخدمة فكرة المذهب، وكـان ينبغي عليها أن تبدأ من القصيدة لتكشف رؤيتها للعالم وأشيائه، فكشفت بذلك عن فهـم غير دقيق لطبيعة المادة المدروسة، وعن تصوّر غير دقيق أيضاً لوظيفـة المنهج. إن الشعر حيازة جمالية للعـالم، وليس تعداداً لأشيائه أو نظماً خـابياً لهذه الأشيـاء. وإن المنهج وسيلة وطـريقـة للتحليل والتفسير ولذا لابـد من

ملاءمته لهذه المادة التي يعالجها واصفاً ومحللاً ومفسراً، وليس وسيلة لتأكيد فكرة قائمة في الذهن، إنـه وسيلة لاختبـار الفروض العلميـة لا لتأكيدهـا بأي ثمن، ولو كـان هذا الثمن تزييف المادة المعالجة وتغيير طبيعتها.

وكان من جملة هـذا الحصاد المرّ الذي حصدته هذه الـدراسات حكمها على هذا الشعر بـالخمول والعقم ــ وهي تريـد فيما تزعم أن تبث نسغ الحيـاة في عروقـه ـ حين قرأته هذه القراءة المكتملـة التامةالوفاء، فحولته إلى «رموز» جامـدة صلدة لا يزيدها الـزمن التاريخي إلا صـلادة وانكماشـاً على ذاتها، فهي أشبـه «بالكليشيهـات» التي نضب منهـا ماء الحيـاة. وقـد اعترى هذه التطبيقـات قـدر من عـدم الدقـة في فهم النصوص الشعرية أو من الالتواء بهذا الفهم، وانبنى على هذا الخلط والالتواء أحكام تعزّز هذا النقد فازداد الأمر بلبلة واضطراباً.

وبعد هذا كله، بل قبل ذلك كله، أين يقع هذا النقد من النقد الأسطوري الذي أرسى أصوله وبنـاه أصحابه الغربيـون؟ لقد لاحظ د. الغذّامي مرّةً ــ وهي ملاحظة دقيقة ـ أن في نقدنا الراهن بمذاهبه المختلفـة مقادير من شخصيات نقادنا وثقافاتهم تفوق ما فيـه من أصوله الأولى، قال: «وأنا أزعم أن مصطلحاتنـا التي تبدو مستعارة قد آلت عنـدنا إلى تحوّلات تجعلها مختلفة، وبـالتالي فهي جديدة، وتعـريبنا لها ليس مجرد ترجمة، ولكنه تهجين وتوليد يفضي إلى مولد جديد.

إن البنيوية والتشريحيـة والسيمولوجية لدى كتـابنا هي ممارسات نظـرية وتطبيقية فيها من الثقافة العـربية أضعاف ما فيها من الفرنسية والإنجليزيـة. وربما أقول ـ بلا تحفظ ـ إن فيهـا من الذاتية الشخصيـة للمؤلف المعين أكثـر مما فيها من العمـوميات الثقافية والتاريخية المأثورة بالوعي العام»(١٦٥).

إن انطبـاع المذاهب والفلسفات بطـوابع الشعـوب التي تنتقل إليها من الحقـائق المقرّرة في تـاريخ الفكر والحضارات، وليس يعرف التـاريخ فلسفة كبرى انتقلت من حضـارة إلى حضـارات أخرى دون أن تطبعهـا شعـوب هـذه الحضارات بطـوابعهـا القومية، وتمنحها مـذاقاً خاصّاً وسمات متميزة. ولكن تطويـر هذه الفلسفة أو ذلك المذهب النقدي الـذي هو تعبير عنها يقتضي أمـرين: معرفة ثقـافتنا وأصولها معـرفة دقيقـة، ومعـرفة ذلك المذهـــب أوالفلسفة معـرفة استيعاب وتمثل وامتـلاك ونقد،

وإلاّ فإننا سنضيع في غِمار التجريب و«التلفيق». وقد بـدا لي أن في نقدنا الأسطوري لشعرنا القديم مقداراً بل مقـادير ضخمة من هذا «التلفيق» تفاقمت حتى عفّت على أصوله الأولى. وآية ذلك موقف هؤلاء النقاد من هذه الصور التي تتكرر في هذا الشعر كصورة المرأة والثـور الوحشي وحمار الـوحش وغيرهـا، فقد سمّـوا هذه الصـور صوراً نمطيّـة، وفهموهـا فهماً بعيـداً كل البعد عن مفهـوم «الصـور النمطية» التي تنتجهـا «الأنماط الأولية أو العليا» التي تحدّث عنها «يونج» وطبّقها «فراي» في النقد، و«إلياد» في دراسة الأديان، وآخرون من أصحاب هذا المذهب. بل هم قد فعلوا ما يوشك أن يكون نقيضـاً لهذا المفهوم حين مضوا يتعقّبـون فُتات الحكايـة ويجمعونه ليصنعـوا منه حكايـة أسطورية ذات محتوى واحـد لا يتغيّر، وظنوا أن تكرار المحتوى أو أجـزاء منه يشكل صورة نمطية، فكشفوا بذلك عن تصـوّر مغلوط لمفهوم «الصور النمطية» لأن هذه الصور شكلية صرف لا تتحدد بـالمضمون بل تتحدّد بالشكل. إنها تلك الصور الكونية المعبّرة عن أغوار النفس البشرية السحيقة، والمتوّلدة عن «الأنماط العليا» التي يرثها كل إنسـان من جنسه البشري، فكل «يوتوبيا» تسعى لخلق سـاحة نفسية مهيّأة للسعي والعمل من أجل استعـادة العصر الـذهبي هي صـورة نمطيـة تكـرّر صـورة عدن، ووفقـاً لهذا التصور تكون جمهـورية أفلاطـون، وشيوعية مـاركس، والفردوس المفقود لملتـون صوراً نمطية تكرّر الصـورة الأولى على الرغم من اختلاف هـذه الصور اختلافـاً هائلاً في مضامينها. وتكـون كل رحلة إلى العالم الآخر يعقبهـا الانبعاث من جديـد صورة نمطية كرحلـة السندباد، أو رحلـة «أوليس» إلى بيت الموتى، أو دخول «يونس» عليه السلام في بطن الحوت، أو إلقاء «يوسف» عليه السلام في البئر أو. . .

فهذه كلها صور استعارية للموت، وهي صور نمطية شكلية صرف على الرغم مما بين مضـامينها من اختـلاف وفرق. ويتضح بجـلاء باهـر من الأسطر السـابقة التبـاين الضخم في مفهـوم «الصـور النمطيـة» بين نقـاد شعرنـا القـديم ونقـاد الأسطـورة في الغرب. لقد فهم البـاحثون في شعرنا القديم «التكرار» في الموضـوعات الشعرية أو في الصور الجزئية فهماً مغلوطـاً حين ظنوا أنه «صور نمطية» بمدلـولها الذي أرساه وأصّله أصحاب المذهب الأسطـوري في الغرب، وغـرب عنهم أن مصطلحات أيّ علم هي تاريخ هذا العلم.

وعلت موجة «التلفيق» حتى ابتلعت في جوفهـا بقايا هذا المذهب النقدي، فلم يخطر ببال أحـد من هؤلاء الباحثين الأفاضل أن يسأل عن طبيعـة النماذج الأسطورية التي رآهـا في هذا الشعـر: أهي أساطير غير منـزاحة أم هي نماذج أسطـورية في عـالم قـريب من التجـربة البشريـة أم. . .؟ فكأنما قـد غاب عنهـم أن نقاد الأسطـورة في الغرب لم يسووا بين الأدب والأسطورة حين حاولوا ربط هذا الأدب بالأعماق السحيقة للنفس البشرية، بل فرّقوا بينهما تفريقاً واضحاً يتمثل بمفهوم «الانزياح»، فالأدب ـ في مفهوم أولئـك الغربيين ــ أسطورة منزاحـة عن الأسطـورة الأولية، ووظيفـة النقد معرفة هذا الانزياح.

ولم تظفر بعض قضايـا هذا النقد المعقّدة باهتمام البـاحثين العرب، فأصمّوا آذانهم دونها، واستغشوا ثيابهم، فلم نجد أحـداً منهم يتحدث من قريب أو بعيد عن «أنماط التحول» أو عن بعضهـا في هذا الشعر، فلم يتحدثـوا عن نمط «المخادع» أو عن نمط «الطفل» أو عن غيرهما من الأنماط، فهل كان هـذا الشعر خالياً من هـذه الأنماط وفقاً للتفسير الأسطـوري؟ وصـاح بهؤلاء الباحثين صـائح عجـول، فـانـدفعوا يتـدافعـون بالمناكب والأيدي في درب شائك عسير لا يعرفون ريثاً ولا أناة، ولم يتوقف واحد منهم ـ مـا عدا د. إبراهيم عبدالـرحمن في مواطن يسيرة ـ ليلقي النظر على هـذه القصيدة أو تلك بوصفها بنية مغلقة تتضافر أجـزاؤها وتتضامّ لتعبّر عن «مقولة» واحدة بعبارة د. إبراهيم نفسه. بل مضوا يتحدثون مسرعين عن جزء من هذه القصيدة أو تلك مغفلين بقية أجزاء القصيدة إغفالاً تامّاً فكأنها فُضلة لا تستحق النظر! وهكذا تمزّقت القصائد بين أيـديهم شرّ ممزق، وغـدا الشعـر الجاهلي في هذا الموكـب الأسطوري المهيب رذايـا تستودع في الطـريق إلاّ نتفاً يسيرة منه مجمـوعة على عجل من هنا وهنـاك تعلّقها الآلهة المنبعثة من مراقدها على أعراف خيولها المطهمـة دلالة عليها ليس غير. . . وما أكثر ما فُهمت هذه «النتف أو البقايا» فهماً ملتـوياً غريباً تنقصه الدقـة ويعوزه الصواب! لقد ذبحوا الشعر مـن الوريد إلى الوريد، وطـاروا إلى أساطيرهـم يستظلون ظـلالها الوارفة، ويحلمون بتاريخ غابر حاضر قادم من ريشٍ وذهبٍ وحريرا!

قــــد يُـــدرِكُ المتأنّي بعـضَ حـــاجتِــهِ
وقــــد يكـــونُ مـع المستعجلِ الـــزّلَلُ

الهوامش

(١) عبدالفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي. دار المناهل ـ بيروت ١٩٨٧م
(٢) لمزيد من المعلومات حول نظرية «فراي» انظر الفصل الخاص بـ «نظريات الأساطير» من الكتاب المذكور. ترجمة: حنا عبود.
(٣) لمزيد من المعلومات حول آراء «يونغ» وعلاقتها بالأدب، وحول الأنثربولوجيا الثقافية، انظر «المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي».
(٤) شكري عياد: موقف من البنيوية ص: ١٩٦، مجلة فصول. العدد الأول.
(٥) إمرسيا إلياد: الدنيوي والمقدس ص: ٩.
(٦) المرجع السابق: ص: ١٢.
(٧) المرجع السابق: ص: ١٤٣.
(٨) المرجع السابق: ص: ١٨٩ وما بعدها.
(٩) المرجع السابق: ص: ١٩٠.
(١٠) المرجع السابق: ص: ١٢٦ وما بعدها.
(١١) المرجع السابق: ص: ١٩١ وما بعدها.
(١٢) الأسطورة: ك. ك. راثفين. ترجمة جعفر صادق الخليلي ص: ٩.
(١٣) المرجع السابق: ص: ١٠ و ١١ و ٥٩ ومواطن أخرى.
(١٤) المرجع السابق: الفصل الأول «الأساطير والنظريات الهومرية».
(١٥) المرجع السابق: ص: ٩٣.
(١٦) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص: ١٢١.
(١٧) مرجليوث: أصول الشعر العربي.
(١٨) الصورة الفنية ص ١٢٣ وما بعدها.
(١٩) المصدر السابق: ص: ١٢٧.
(٢٠) المصدر السابق: ص: ١٤٠.
(٢١) المصدر السابق: ص: ١٤٣.
(٢٢) شرح أشعار الهذليين: شعر أبي كبير الهذلي ق: ص: ١١١. الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٣٨٥ ـ ١٩٦٥م.
(٢٣) الصورة الفنية: ص: ١٥٧.
(٢٤) المرجع السابق: ص: ١٥٧.
(٢٥) نصرت عبدالرحمن: الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي. دار الفكر للنشر والتوزيع. عمان/ الأردن ١٩٨٥م.
(٢٦) المرجع السابق: ص: ١٤٨.
(٢٧) شعر أبي ذؤيب الجاهلي: ص: ١٧٩.

(٢٨) المرجع السابق: ص: ١٨٦ .
(٢٩) شرح أشعار الهذليين: ق ص: ٦٣ .
(٣٠) المصدر السابق: ق ص: ٣٤ .
(٣١) المصدر السابق: ق ص: ٣٤، ص٤٤، ص٨٢، ص٨٦، ص٩١، ص١٤٦ .
(٣٢) المصدر السابق: ق ص: ٥٠ .
(٣٣) شعر أبي ذؤيب الجاهلي: ص: ١٨٧ .
(٣٤) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. دار الأندلس. بيروت ط٢. ١٩٨١م.
(٣٥) المرجع السابق: ص: ٨٧ .
(٣٦) المرجع السابق: ص: ٩٩ .
(٣٧) المرجع السابق: ص: ١٠٣ .
(٣٨) المرجع السابق: ص: ١٢٤ .
(٣٩) المرجع السابق: ص: ١٢٥ .
(٤٠) المرجع السابق: ص: ١٣٠ .
(٤١) المرجع السابق: ص: ١٣١ .
(٤٢) انظر وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية: قصة الثور الوحشي.
(٤٣) المرجع السابق: الموضع نفسه.
(٤٤) الصورة في الشعر العربي: ص: ١٢٨ .
(٤٥) المرجع السابق: ص: ١٣١ .
(٤٦) المرجع السابق: ص: ١٣٤ .
(٤٧) المرجع السابق: ص: ١٣٤ وما بعدها.
(٤٨) المرجع السابق: ص: ١٣٥ .
(٤٩) المرجع السابق: ص: ١٣٦ .
(٥٠) المرجع السابق: ص: ١٣٧ «الهامش».
(٥١) سورة النحل. آية: ٥٨ و ٥٩ .
(٥٢) سورة الإسراء. آية: ٣١ .
(٥٣) الصورة في الشعر العربي: ص: ١٣٨ .
(٥٤) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(٥٥) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(٥٦) المرجع السابق: ص: ١٤
(٥٧) المرجع السابق: ص: ١٤١ وما بعدها.
(٥٨) المرجع السابق: ص: ١٤٤ .
(٥٩) المرجع السابق: ص: ١٤٤ وما بعدها
(٦٠) المرجع السابق: ص: ١٤٥ .
(٦١) المرجع السابق: ص: ١٤٤ .
(٦٢) المرجع السابق: ص: ١٤٩ .
(٦٣) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(٦٤) الشعر الجاهلي : قضاياه الفنية والموضوعية ط٢ . ص : ٢٥٨ .
(٦٥) التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي . مجلة فصول .
(٦٦) الشعر الجاهلي : ص : ١٢ .
(٦٧) المرجع السابق : ص : ٧١ .
(٦٨) المرجع السابق : ص : ٢٧٥ .
(٦٩) المرجع السابق : ص : ٢٦٨ .
(٧٠) المرجع السابق : ص : ٢٧٨ .
(٧١) المرجع السابق : ص : ٣١٦ .
(٧٢) الرحلة في القصيدة الجاهلية . الباب الثاني ومقدمة الطبعة الثانية .
(٧٣) الشعر الجاهلي . ص : ٣٢١ ، وانظر ص ٣١٩ .
(٧٤) مجلة فصول المجلد الثالث ص ١٣٣ وما بعدها ، وانظر الشعر الجاهلي ص : ٣٣٠ وما بعدها .
(٧٥) المرجع السابق : ص ١٣٢ .
(٧٦) الشعر الجاهلي : ص ٣٢٢ .
(٧٧) المرجع السابق : ص ٣١٦ .
(٧٨) فصول ، المجلد الثالث .
(٧٩) المرجع السابق : ص : ١٣١ .
(٨٠) الشعر الجاهلي : ص : ٣٣٥ وما بعدها .
(٨١) فصول ، المجلد الثالث .
(٨٢) انظر القصيدة في المفضليات ، وديوان الشاعر : صنعه د . ناصر الدين الأسد ، معهد المخطوطات بالقاهرة ، ومختارات من الشعر الجاهلي : أحمد راتب النفاخ طبعة دار الفكر بدمشق .
(٨٣) فصول ، المجلد الثالث .
(٨٤) المرجع السابق : ص : ١٣٧ .
(٨٥) المرجع السابق : الصفحة نفسها .
(٨٦) ديوان الأعشى . شرح وتعليق د . محمد محمد حسين . نشر مكتبة الآداب بالجماميز . القصيدة رقم «٣٩» .
(٨٧) فصول ، المجلد الثالث ص ١٣٩ .
(٨٨) ديوان الأعشى . ص : ٢٥٠ .
(٨٩) فصول ، المجلد الثالث ص ١٣٩ .
(٩٠) الصورة في الشعر العربي . ص : ٦٨ .
(٩١) المرجع السابق . ص : ٦٥ .
(٩٢) المرجع السابق : ص : ٦٦ .
(٩٣) مواقف في الأدب والنقد ص : ١٠٦ ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٠م .
(٩٤) المرجع السابق . ص : ١٠٧ .
(٩٥) المرأة في شعر الأعشى ، دار الصدر لخدمات الطباعة ١٩٨٧م .
(٩٦) مواقف في الأدب والنقد . ص : ١٠٧ .

(٩٧) المرجع السابق: ص: ١١١ .
(٩٨) أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم. ص ١١٥ . فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١م .
(٩٩) المرجع السابق: ص: ١١٨ .
(١٠٠) المرجع السابق: ص: ١١٨ وما بعدها .
(١٠١) المرجع السابق: ص: ١٢٣ .
(١٠٢) المرجع السابق: الصفحة نفسها .
(١٠٣) المرجع السابق: ص: ١٢٤ .
(١٠٤) المرجع السابق: ص: ١١٩ وما بعدها .
(١٠٥) المجلة العربية للعلوم الإنسانية ـ العدد السادس ـ المجلد الثاني ـ الكويت ١٩٨٢م .
(١٠٦) المرجع السابق: ص: ١٠٨ .
(١٠٧) المرجع السابق: ص: ٨٠ .
(١٠٨) نجيب البهبيتي: تاريخ الشعر العربي. الباب الأول (ص: ٧ـ٤٣) دار الفكر. مكتبة الخانجي .
(١٠٩) المرجع السابق: ص: ٨٥ .
(١١٠) المرجع السابق: الصفحة نفسها .
(١١١) أرنست فيشر: الاشتراكية والفن: ص: ٢٣ .
(١١٢) المرجع السابق ص: ٢٨ .
(١١٣) المرجع السابق: ص: ٥٥ .
(١١٤) مدخل إلى دراسة المعنى: ص: ١٠١ .
(١١٥) المرجع السابق: ص: ١٠٣ .
(١١٦) المرجع السابق: ص: ٩١ ـ ٩٣ .
(١١٧) المرجع السابق: ص: ١٠٠ .
(١١٨) المرجع السابق: ص: ٩٩ .
(١١٩) انظر على سبيل المثال لا الحصر: البهبيتي: تاريخ الشعر العربي. مصطفى عبداللطيف الجاووك: المرأة في القرن الأول للهجرة. رسالة دكتوراه مخطوطة مقدمة إلى جامعة الإسكندرية. وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية (الباب الثاني خاصة) .
(١٢٠) مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة. ص: ٨٦ .
(١٢١) تاريخ الشعر العربي: ص: ٤٥ .
(١٢٢) رومية: قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، فصل «أصول وتقاليد» .
(١٢٣) المرجع السابق: ص: ٨٠ .
(١٢٤) العنكبوت، الآية: ٦١ .
(١٢٥) العنكبوت، الآية ٦٣ .
(١٢٦) الزمر، الآية ٣٨ .
(١٢٧) مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي: ص: ٦٠ وما بعدها .
(١٢٨)مدخل إلى دراسة المعنى: ص: ٨٧ .
(١٢٩) المرجع السابق: ص: ٩٥ .

(١٣٠) المرجع السابق، الصفحةنفسها.
(١٣١) الشعر الجاهلي «تفسير أسطوري». دار المعارف، ١٩٨٦م ط١.
(١٣٢) المرجع السابق: ص: ٨٦.
(١٣٣) عبدالملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب. ص: ٢٦، الدار التونسية للنشر ١٩٨٩م.
(١٣٤) المرجع السابق: ص: ٢٧ وما بعدها.
(١٣٥) محمد عصفور: روافد التجربة الإبداعية لدى الشابي. بحث مقدم لدورة الشابي الرابعة في فاس ١٠ـ١٢/ ١٩٩٤م.
(١٣٦) نقلاً عن المرجع السابق.
(١٣٧) الشعر الجاهلي: ص: ٨٧.
(١٣٨) انظر: علي سامي النشار: نشأة الدين.
(١٣٩) الشعر الجاهلي: ص: ٨٧ و ١٠٤ و ١٠٥.
(١٤٠) المرجع السابق: ص: ١٠٤.
(١٤١) المرجع السابق: ص: ١٠٤.
(١٤٢) شوقي ضيف: العصر الجاهلي: ص: ٤١٥. الطبعة الثالثة عشرة. دار المعارف.
(١٤٣) الأنبياء: آية: ٥.
(١٤٤) الصافات: آية: ٣٦.
(١٤٥) الطور: آية: ٣٠.
(١٤٦) الحاقة: آيات: ٣٨ـ٤٢.
(١٤٧) الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن. مادة «شعر» تحقيق: صفوان داوودي. ط١، ١٩٩٢م، دار القلم. دمشق.
(١٤٨) الشعر الجاهلي: ص: ١٠٥.
(١٤٩) المرجع السابق: ص: ١١٠.
(١٥٠) المرجع السابق: ١٢٥.
(١٥١) المرجع السابق: ص: ١٢٧.
(١٥٢) ديوان مجنون ليلى. جمع وتحقيق: عبدالستار أحمد فرّاج. مكتبة مصر. بلا تاريخ.
(١٥٣) الشعر الجاهلي: ص: ١٤٢.
(١٥٤) المرجع السابق: ص: ١٦٢.
(١٥٥) المرجع السابق: ص: ١٦٤.
(١٥٦) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(١٥٧) المرجع السابق: ص: ١٦٦.
(١٥٨) المرجع السابق: ص: ١٦٧.
(١٥٩) المرجع السابق: ص: ١٦٨.
(١٦٠) المرجع السابق: ص: ١٦٩.
(١٦١) المرجع اسابق: ص: ١٧٠.
(١٦٢) المرجع السابق: ص: ١٧١ وما بعدها.،
(١٦٣) المرجع السابق: ص: ١٨٠.
(١٦٤) شكري الماضي: «من إشكاليات النقد العربي المعاصر»، بحث مخطوط وقفت عليه منذ سنوات، وأظنه نشر في مجلة الاجتهاد البيروتية.
(١٦٥) ثقافة الأسئلة ص: ٢٠٣، كتاب النادي الأدبي الثقافي ١٤١٢ـ١٩٩٢م.

الباب الثاني

محاولات جديدة في تفسير شعرنا القديم

المدخل : أغراض أم رموز؟

الفصل الأول : رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة

الفصل الثاني : رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة

المدخل

أغراض أم رموز؟

ما أكثر المتحمسين لأدبنا القديم! وأكثر منهم الهاجعون في ظلاله، وقد رزق هؤلاء وأولئك قدرا وفيرا من اليقين الهادئ المطمئن، وأقدارا من الغبطة الكاذبة والفتنة بوساوس النفس. ولم تفلح موجة الحداثة ــ على اختلاف منابعها وشواطئها، وهو اختلاف ليس باليسير ولا الهين لمن ينعم النظر ـ في بناء ذائقة شعرية جديدة تفوق الذائقة الشعرية القديمة أو ترثها. وأمست حالنا في النقد والأدب ـ كحالنا في وجوه حياتنا الأخرى ــ مزيجا متداخل العناصر، ومتفاوت السمات، تتقارب ملامحه حتى تتآخى أو تتجانس حينا، وتختلف حتى تتقاطع وتتدابر أغلب الأحيان. وتلف المرء حيرة مُرّة غامضة وهو يتأمل صورة الحياة العربية الراهنة، فإذا هي قطعة من «الموزاييك» عبثت بها يد الدهر العابثة الماكرة فنسخت ما فيها من تجانس وانسجام، وأحالتها أشتاتا متداخلة لا تعبر عن الوحدة بقدر ما تعبر عن الخلخلة واهتزاز منظومة القيم. وليست المشكلة في الخلخلة والاهتزاز ــ فهاتان سمتان جوهريتان من سمات المجتمعات في مراحل التحول والانتقال ــ ولكنها في عمق الخلخلة وشدة الاهتزاز واستمرارهما مما ينذر بالتحلل والتفتت أكثر مما يرشح للتماسك والوحدة. ولست أريد أن أستكثر لهذا الحديث المقاصد، بل أريد أن أصرفه عما لا ينبغي له إلى أمر النقد والأدب، فليست حياتنا الأدبية الراهنة سوى تعبير رمزي عن وجوه حياتنا الأخرى. وليس يصح ــ وفاء بحق المنهج ــ أن نتحدث عن الأدب والنقد كما لو كانا نسقين مغلقين أو منعزلين عن الظواهر والأبنية الاجتماعية الأخرى. ووفاء بهذا الحق ـ قبل غيره ـ كانت تلك الإشارة السابقة.

***

لقد استطاعت تيـارات الحداثة أن تشعل بين جوانحنا قلق السـؤال ـ وهذا نصر كبير لها، ومكسب عظيم لنـا دون ريب ـ فسرت في النفـوس رغبـة جديـدة مغامـرة لا تكتفي بإعادة اكتشاف العالم بل تصبو إلى صياغته من جديد. وكانت الحداثة في النقد والأدب ـ بغض النظر عن تقـويمها الشامل الآن ـ وجها بارزا مضيئـا من وجوه الحداثة العـربية. ولكن هذه الحداثة الأدبية وقعـت، إلا أقلها ـ وهي تنظر إلى شعرنا القديـم ـ أسيرة مفارقة غريبة شكل لحمتهـا وسداها طرفـان متباعدان هما التراث النقدي العـربي والنقد العالمي المعاصر، فظهرت جهود نقـدية ممتازة حاولت قراءة تراثنـا الشعري القديم وهي تئن تحت وطأة المفارقة المذكـورة. لقد كانت هذه الجهود مفتـونة بدهشة الكشف عن جـوانب ثرية جدا في القصيدة الجاهلية. وأسعفها في ذلك أيما إسعـاف خبرتها النقدية الجديدة بما فيها من أدوات نقدية ومعرفية لا عهد للدرس العربي بها من قبل. وكانت هذه الجهود مأخوذة بحـركة الشعـر الجديـد تغار عليهـا، وتنـافح دونها، وتحس أنها الـوجه النقـدي لها قبل سواها، أو قل إنهما تنتميان إلى مشروع واحد هو مشروع «الحداثة» وتتبادلان حق الاعتراف بمشروعية الوجـود، ولم يكن من هموم حركة النقد الجديد تأكيـد حق الاعتراف بالقصيدة القديمـة أو بمشروعية وجـودها، فذلك حق مكتسب تـاريخيا، ومتفق عليـه عبر أجيال كثيرة متلاحقة. بل بدت القصيدة القديمة ـ بما تملكه من جلال الماضي وسحره الغامض وسطوتـه الجبارة على الشخصية العربيـة وتغلغله في بناء هـذه الشخصية ـ منافسـا عنيدا للقصيدة الجديدة. وبدا زمنا غير قصير للنقاد الجدد ـ وكثير منهم شعراء جدد ـ أن هذه المنافسـة العاتية لا تحسم إلا بسجـال مرير يـدور على جبهتين: جبهة القصيدة القـديمة وفيهـا تتكشف عيـوب هذه القصيـدة وعـوراتها، وجبهـة القصيدة الجديـدة وفيهـا تبرز إيجابيات هـذه القصيدة ومحاسنها، وهي ـ في كثير منهـا على نحو ماهو معـروف وشائع ـ تكاد تكون نقائض تلك العيوب والعورات. وقـد أسعف النقاد الجدد في هذه المعركة أيما إسعـاف النقد العـربي القديم والنقـد العالمي المعـاصر على حد سـواء. أما إلى أي مـدى استطاعت القصيدة الجديـدة ـ ولما يمض على عمرها إلا أقل من نصـف قرن ـ أن تحافظ على حيويتهـا وتجددها المستمر، وأن تكـون بنجوة من عيوب أختهـا القديمة فـذلك أمر آخر ليس هذا موطن الحديث عنه.

***

لقـد تورطت حـركـة النقد الجديـد، وهي تعـالج القصيدة العـربيـة القديمـة، باقتراض جملة من الأفكار والمفاهيم المستمدة من النقد العربي القديم بدل أن تستمد هذه الأفكار والمفاهيم من القصيدة نفسها، يدفعها إلى ذلك أمران:

أولهما: الرغبة ـ الصريحة أو المضمرة ـ في تأكيد عيوب هذه القصيدة.

ثانيهما: وعـورة القصيدة القديمة وكثـرة عثار الطريق إليهـا. وهي وعورة لا تأتي من جهـة واحـدة، بل تأتي من جهـات شتى، فلغـة هـذه القصيـدة ـــ وهـذه أقل الصعوبات وعورة واعتياصـا ـ جافية كزة غريبة يفصل بينهـا وبين الحساسية اللغوية الجديـدة أزيـد من خمسة عشر قـرنـا من تطـور الحس اللغـوي. ومذاهب شعـرائنـا القـدامى في التصور والتعبير ـــ على كثـرة ما قيل وشـاع من انكشـاف معاني الشعـر القديم وقربها ـــ مذاهب غير واضحة ولا مكشوفة، بل هي إلى الغمـوض أقرب وبه أمس رحما. وتقـاليد هـذه القصيـدة ـــ على كثرة مـا قـال فيها النـاس وحبّروا ـــ هي الغموض عينـه صرفا. وعـلاقة هـذه القصيدة بما درج النقـاد على تسميته «منـاسبة القصيـدة» ليست قريبـة المطلب أو سهلة المنـال. ومفهوم «أغـراض الشعر» مفهـوم بائس وضرير، بل لعله أبعد مفهومات نقـدنا القديم عن الصواب وأشدها إيغالا في المغالطـة، وأقواها تعبيرا عن النظـرة الجزئية الضيقـة وقصر النظر. وقل مثل ذلك أو قريبـا منه في أمـر المطالع والخواتم وطـرق التخلص من غـرض إلى غرض ـــ على حد تعبيرهم أو تسميتهم ـ. بعبارة واحدة: إن القصيدة الجاهلية ـ خلافا لكثير مما تراكم في الكتب الـدائرة بين أيدي النـاس ـ قصيدة مـراوغة دقت فيهـا آثار الصنعـة حتى خفيت، فخدعت كثيرا من القراء والبـاحثين، لا فرق في ذلك يذكر بين متعصب لها ومتعصب عليها. أو قل: إنها مـدينة الأسرار التي لا تبوح بأسرارها إلا بعـد مدارسة طويلة وشقاء بالـغ. ولقد أخذت حركة النقد الجديد ـ إلا قليلا منهـا ـ هذه المفاهيم النقديـة الضيقة القاصرة، واطمأنت إليهـا دون فحص أو مراجعة، فـآلت إلى ما آل إليه أولئك المتحمسون والهاجعون في ظـلال تلك القصيدة من ضيق النظرة ومحدودية الـرؤية وهشيـم الحصاد. وقـد تكـون رغبة جـامحة أن يحاول المرء الحديث عن هـذه القضايا النقدية جميعا ابتداء من القصيـدة القديمة نفسها لا من النقد الذي أقيم بناء عليهـا. ولـذا فإنني سأقصر القـول على مفهـوم «الغـرض الشعـري» سـالكـا سبيل

الانتقاء، لا سبيل الحصر والاستقصاء، لعلي بذلك أفلح في تصحيح هذا المفهوم النقدي أو في تعديله وتنقيحه.

لا يخلو كتاب من كتب نقدنا القديم ـ فيما أعرف ـ من التعرض الصريح لمفهوم «الغرض الشعري» أو من الإشارة أو الإيماءة إليه. ويتفق أولئك النقاد على أن القصيدة العربية المركبة ـ بتعبير حازم القرطاجني ـ مكونة من مجموعة من الأغراض الشعرية المختلفة كالأطلال والغزل ووصف الصحراء ومشهد الصيد والفخر والهجاء والمدح والحكمة وسواها.. ويتحدثون عن كل غرض من هذه الأغراض حديثا منبت الصلة بالحديث عن الأغراض التي تتلوه، أو تسبقه في القصيدة الواحدة. بل هم يعقدون الصلة بين القصائد ـ مهما تباينت طبيعة وتصورا ووظيفة وقائلا وزمنا ومكانا ـ حين يتحدثون عن الغرض الواحد. وتتجلى هذه الصلة ـ مضمرة كانت أو صريحة ـ بهذه الأحكام النقدية الجزئية التي تتناثر على امتداد درب النقد القديم. فهذا أمدح بيت، وذلك أغزل بيت، وذلك أهجى بيت، والرابع أحكم بيت وهكذا... وهذا أوصفهم للمطر، وذاك أوصفهم للناقة وذلك أوصفهم للخيل، والرابع أوصفهم للخمر والحمر الوحشية وهكذا... وهذا أسبقهم إلى تقييد الأوابد، وذاك أكثرهم تفننا في الاعتذار، وذلك أوصفهم لربّات الحجال، والرابع مداحة نواحة وهكذا... والحديث قياس. وليس في هذه الأحكام الجزئية ما يضير، بل هي مطلوبة ونافعة، وقد أدت خدمة جليلة لدراسة الشعر العربي ودارسيه. ولكن الذي يضير ولا ينفع هو أن نتوهم أن هذه الموازنة السطحية العجول هي نقد الشعر وتحليله وتأويله. إن أولئك النقاد لم يشعروا ـ وهم يفرقون ما اجتمع، ويجمعون ماتفرق ـ بأنهم قد عبثوا بوحدة القصيدة أيما عبث فأفسدوها، ولم يحسوا أنهم قد أحلوا مفهوم «الغرض الشعري» محل «مفهوم القصيدة» واستبدلوه بها، وربما لم يدركوا أنهم أسسوا نظرة نقدية إلى الشعر العربي يعروها الضعف والفساد لأنها مناقضة لطبيعة هذا الشعر ـ ولاسيما الجاهلي منه ـ فلم ينظر شعراؤنا القدماء إلى هذا الشعر بصفته «أغراضا أو فنونا» كما فعل نقاده، بل نظروا إليه بصفته «قصائد»، وليس يخفى مابين هاتين النظرتين من فروق شاسعة وعميقة. ولو كان الشعر الجاهلي، كما خيل لأولئك النقاد ـ أي لو كانت القصيدة أغراضا متباينة لا ينظمها ناظم نابع من القصيدة

نفسها والموقف الشعري نفسه ـ لكان جانب ضخم من هذا الشعر عبثا لا يستحق العناء بله التقدير الرفيع الذي نخصه به دونما حرج، ولكان الشعراء الجاهليون يعبثون بنا عبثا ماكرا لا نرتضيه. وإلا فما معنى أن يمدح شاعر ـ كما نكرر دائما دون حرج ـ فيبدأ قصيدته بحديث الأطلال والظعن ـ كما فعل زهير مثلا في قصيدته المعلقة ـ لا رغبة في تصوير تجربة إنسانية عاشها بل رغبة في التفنن الشعري، وقضاء لواجب التقليد أو العرف الفني ـ كما نزعم؟ فهل كان زهير يريد إثبات قدرته الشعرية ثم لا شيء وراء ذلك؟ هل كان يريد الشعر للشعر أو الفن للفن ثم لا شيء وراء ذلك؟ ولو كان كذلك حقا هل كان يستحق منا كل هذا الثناء والإعجاب اللذين نستكثر منهما دون حذر أو احتراس حين نتحدث عنه؟ إن علينا أن نتذكر ـ ونحن نثير هذه الأسئلة أو المشكلات ـ أن الشعر العربي لم يعرف على امتداد تاريخه الطويل مرحلة انفك فيها عن وظيفته الاجتماعية أو الذاتية، وهل الذات ـ مهما أسرفنا في تصور فرديتها ـ إلا ذات اجتماعية؟

ولعل من الإنصاف أن نذكر أن طرفا من القلق الذي نستشعره اليوم قد خامر نفوس بعض نقادنا القدماء، فحاولوا أن يلتمسوا تفسيرا لهذه التركيبة الغريبة من الأغراض الشعرية التي تكون بنية القصيدة العربية القديمة. وكان ابن قتيبة في «الشعر والشعراء» أول من سجل هذا الأمر فيما نقله عن بعض أهل العلم ـ كما يقول ـ وتابعه فيما ارتضاه وسجله آخرون كابن رشيق في «العمدة» وغيره. وعلى الرغم من أن ابن «قتيبة» كان يتحدث عن «قصيدة المدح» تحديدا، فقد فهم كلامه ـ في كثير من الأحيان ـ فهما غامضا فضفاضاً فاتسع ليشمل ـ لدى كثير من الدارسين ـ بنية القصيدة العربية القديمة عامة لا بنية قصيدة المدح وحدها. ولكن التفسير الذي نقله ابن قتيبة عن بعض أهل العلم وارتضاه لا ينقع الغلة ولا يشفي من القلق، فقد حاول هذا العالم الكبير تفسير بنية القصيدة بأمور مستمدة من خارج القصيدة، بعضها اجتماعي وبعضها نفسي، فبدا الشاعر القديم شخصية غريبة لا تخلو من ملامح «كاريكاتورية» تذكرنا بشخصية البهلوان أو «الحوّاء» أو «المشعوذ المحتال»، وبدت القصيدة القديمة سلسلة من الشراك الخادعة يفضي بعضها إلى بعضها الآخر حتى تستقر ـ ويستقر صاحبها معها ـ بين يدي الممدوح!

«قـال أبو محمـد : وسمعت بعض أهل الأدب يذكـر أن مقصِّد القصيـد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدّمن والآثار، فبكى وشكا ، وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظـاعنين (عنها) ، إذ كان نازلة العمد في الحلـول والظعن على خلاف مـا عليـه نازلـة المدر، لانتقـالهم عن ماء إلى مـاء ، وانتجـاعهم الكـلأ ، وتتبعهم مسـاقط الغيث حيـث كـان . ثـم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شـدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابـة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليـه الوجـوه ، وليستدعـي (به) إصغـاء الأسماع (إليه) ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، ، وأُلف النسـاء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكـون متعلقا منه بسبب ، وضـاربا فيـه بسهم ، حلال أو حـرام ، فإذا (علم أنـه قد) استـوثق من الإصغـاء إليـه والاستماع له ، عقـب بإيجاب الحقوق ، فـرحل في شعـره ، وشكـا النصب والسهر ، وسرى الليل وحـر الهجير ، وإنضاء الـراحلة والبعير . فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير ، بـدأ في المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهـزّه للسماح ، وفضّله على الأشباه ، وصغّـر في قدره الجزيل»(١) .

ولست أعتقـد أن هـذا التفسير الـذي سجلـه ابن قتيبـة يقنع أحـدا ، أو يقع في النفوس مـوقع الاطمئنان ، فهو ــ إضافة إلى ما قـدمت من ملاحظات عليـه ـ يجعل وظيفة الشعر محصـورة في التكسب ، ويجعل قصيدة المدح بنية معزولـة مغلقة لا تكاد تتصل بـالظـواهـر الاجتماعية الأخـرى إلا بأوهى الأسبـاب ــ وليست قصيـدة المدح الجاهلية كـذلك ـ ، ويجعل الشاعـر ذاتا منكفئة على نفسهـا تصمُّ أذنيها ، وتغمض عينيها ، وتـوصد أبـواب القلب والروح ، وتنكمش منغلقـة في شرنقتها ، فتنقطع عن حركة المجتمع وقضـاياه ومخاوفه وأحلامـه وشروطه التاريخية ــ وليس الشاعر الجاهلي كـذلك ــ . ويبـدو من العبث حقـا أن يتحدث المـرء عن الشعـر مـالم يكن مـزودا بمفهومات شمـولية عن الحياة والإنسان وقضاياه الكبرى ومـوقع الفن من هذه الحياة ووظيفته فيها .

***

وعزّزت كتب الحماسة هذه النظرة الجائرة إلى الشعر. وحدث ذلك في زمن مبكر من تاريخ الحركة الشعرية العربية حين صنف أبوتمام حماسته المشهورة، ووزعها على الأغراض أو الفنون. ثم سار الآخرون في سبيله لا يكادون يحيدون عنها.

وحين جاء العصر الحديث ورث دارسو هذا الشعر هذه النظرة الجزئية الضيقة، ونزلت من أنفسهم منزلة الحقائق، ففاضت المكتبات بسيل من هذه الكتب التي عرضت لأغراض هذا الشعر ــ لدى كل شاعر على حدة، أو لدى شعراء عصر بكامله، أو لدى الشعراء في عصور متتابعة ـ بالدرس والتحليل حتى ليعد النص على بعض هذه الدراسات تزيدا لا وجه له، ففي الكتب الدائرة بين أيدي طلاب الجامعة وحدها مايكفي حجة ودليلا. وهكذا تمزقت القصيدة شذرات أشتاتا، وتمزقت بذلك وحدتها التي أصّلها الشعراء، وعبث بها النقاد فأفسدوها. لقد كان هذا النهج في الدرس الأدبي هينا قريب المنال تغري سهولته بالاستزادة، ووجده كثير من الشداة والناشئة سبيلا ذلولا موطأة الأكناف، فجروا فيها طلقا. وتوجس عدد من كبار دارسي الشعر مما رأوا، وأحسوا إحساسا قويا ـ وإن يكن غامضا بعض الغموض ـ أن دراسة الشعر على هذا النحو ما هي إلا غثاء أحوى، فنفروا يؤسسون نظرة جديدة إلى الشعر تشكك في جدوى النظرة السائدة، وتكشف عورها وزيغها، وتدرس هذا الشعر بوصفه قصائد لا أغراضا شعرية. ويعد كتابا د. مصطفى ناصف «دراسة الأدب العربي القديم، قراءة ثانية لشعرنا القديم»، وكتاب د. لطفي عبدالبديع «الشعر واللغة»، وكتاب د. كمال أبو ديب «الرؤى المقنعة» جهودا متميزة في هذا المضمار. والتفت د. يوسف خليف في كتابه «ذو الرُّمة: شاعر الحب والصحراء» التفاتة طيبة إلى مفهوم القصيدة في ديوان هذا الشاعر، كما التفت في كتابه «دراسات في الشعر الجاهلي» إلى هذا المفهوم أيضا، ولكنه وقف بهذه الالتفاتة في منتصف الطريق حين رأى أن القصيدة العربية القديمة مقسومة مناصفة بين الشاعر والمجتمع، وليس يخفى مافي هذه الالتفاتة من أصالة وبصر بشعرنا القديم، ولكنها تحتاج إلى تنمية وتطوير وتحديد. ورأى الدكتور جمال بن الشيخ ـ في محاضرة سمعتها منه ــ رأيا يقترب من رأي د. خليف فقسم القصيدة إلى ثلاثة أجزاء سمّاها: الكتابة الذاتية والكتابة الكونية والكتابة الاجتماعية. وهذا رأي أصيل كسابقه، ولكنه ـ كسابقه أيضا ـ يحتاج إلى تنمية

وتطـوير وتحديـد. وحاول د. إبـراهيم عبدالـرحمن في كتابـه «بين القديم والجديـد»، ولاسيما في مقالتـه: «التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي» البحث عن وحـدة القصيدة العربية القـديمة، فأحسن أيما إحسان في إثـــارة القضيـة/ المشكلة، ولكنه سلك في معالجتها مسلكا آخر يستحق حوارا أعمق وأطول مما تسمح به هذه الصفحات، وهذا ما فعلتـه في الباب الأول. ولكن هذه الجهـود النقدية الطيبـة كلها لم تفلح في تصحيح النظر إلى شعرنا القـديم، وأوشك أن يطويها في لجّته موج الدراسة «الغـرضية» الزاحف بين جدران الجامعات وخارجها على حد سواء.

***

وليست فكرة «الغرض الشعري» -بعد هذا كله- فكرة واضحة أو دقيقة، بل هي فكرة فضفـاضة يلفها الغمـوض، إذا استثنينا بعض الأغراض البـارزة كثيرة الدوران في الشعر كالأطلال والغزل والمدح والفخر والهجاء والرثاء والحكمة... فهم يحشرون مثلا في هذه الأغـراض غرضا يسمونه «الوصف»، وهـم في هـذا يتابعون ابن رشيق في العمـدة، ويعنـون به وصـف الطبيعة وحيـوانها وطيرهـا. ولست أدري كيف يكـون «الوصف» غـرضا شعريـا واضحا محددا كما تـوهموا؟ إن أدنى تأمل في هذا المصطلح يكشف لنـا عن طبيعتـه المغـايرة لطبـائع الأغـراض الأخـرى، فهـو لا ينتمي كتلك الأغراض إلى العالم الخارجي أو إلى المعاني، ولكنه ـ خلافا لها ـ ينتمي إلى عالم الفن أي إلى عالم اللغة وتشكيلها الجمالي. إنه ـ لو دققنا النظر ـ مسلك فني يسلكه الشعراء في أغراضهـم الشعرية كلها. وهل مـن شك في أن الشعراء يصطنعون الوصف في الغزل والأطـلال والهجاء والفخـر والـرثـاء وسواهـا من أغـراض الشعـر كما يصطنعونـه في الحديث عن الطبيعة وجمالها وفصـولها وحيوانها و... سواء بسـواء؟! وإلى أي غرض ينتسب نص قالـه صاحبه في أبنائه الصغـار الذين يخشى عليهم ختلة الدهـر وغدر الأيام وقلة المساعف والنصير، ويقوم على تربيتهم فيحسن القيام، ويحلم لهم بما يحلم الأب العطوف لأبنائه؟ وإلى أي غرض نرد نصا آخر يتحدث فيه صاحبه عن زهده في قومه، وانصرافـه إلى قوم آخرين من وحوش الصحراء كما في لاميـة العرب للشنفرى؟ ولـو أحب المرء أن يمضي في هـذه السبيل لـوجـد في الشعر الجاهلي وحـده طـائفـة ضخمة من النصوص الشعرية التي تستعصي على كل تصنيف غرضي معروف.

ولعل الإنصاف يقتضي أن نذكر أن القدماء أنفسهم لم يطمئنوا إلى هذه القسمة الغرضية للشعر ـ وإن تداولوها ـ فهي أغراض يتداخل بعضها في بعض، وتندّ عنها موضوعات كثيرة تستدعي استحداث أغراض أخرى أو اصطناع تقسيم غرضي جديد. وليس أدل على ما أقول من أن أبا تمام ـ ولعله أقدم من حاول تصنيف الشعر في أغراض أو موضوعات ـ جعل الشعر العربي في حماسته عشرة أغراض أو أبواب، فلم تستغرق هذه الأبواب كل الشعر، بل فاته باب أو غرض جاهلي عريق هو «العتاب والاعتذار». وحاول قدامة بن جعفر في كتابه «نقد الشعر» تصنيف هذا الشعر، فجعله ستة أغراض، ثم حاول بعقله المنطقي رد الشعر كله إلى غرضين اثنين هما: «المدح» و«الهجاء»، فأفسد من حيث أراد أن يصلح. وفعل الحسن بن وهب في كتابه «نقد النثر»، وابن رشيق في «العمدة» ما فعله سواهما أو قريبا منه، فلم يظفرا بغير ما ظفر به الآخرون، وبدا الشعر العربي مستعصيا على فكرة «الأغراض الشعرية» شامسا صعب القياد. وليست المحاولات الأخرى التي بذلها الباحثون رغبة في تصنيف شعرنا القديم كالشعر السياسي والشعر القبلي والشعر الموضوعي الذاتي أو الوجداني بأفضل أو أدق من المحاولة السابقة، فهي جميعا متداخلة وقاصرة. وإن لم يكن الأمر كما أقول، فليقل لي أحد ـ أي أحد ـ أين هو الشعر الذي يبرأ من ذاتية الشعر؟ وهل نتناسى أو نتجاهل أن الغيرية في الشعر هي ذاتية مقنّعة؟ وأين تنتهي حدود القبيلة شعريا وتبدأ حدود السياسة شعريا؟ وأين؟ وأين؟ إن الشعر لا يحد بأمور خارجة عنه إلا من باب التعسف تيسيرا للدارسين ولاسيما الناشئة والشداة، ولكنه يحد بأمور نابعة منه بوصفه نظاما رمزيا ثانويا ينتمي إلى نظام متميز هو نظام الفن. وإذا كان الأمر كذلك ـ وهو كذلك حقا ـ كان علينا أن نحترس، فلا نعبث بهذا الشعر ظنا منا أننا نؤدي له خدمة جليلة. فإذا دعت الحاجة، وألزمت الضرورة ـ وليس ثمة مفر من الضرورة والحاجة في دراساتنا ـ فليكن ذلك من أجل إضاءة القضية الأم لا من أجل طمسها ونسيانها. وليست تلك القضية إلا قضية «القصيدة» بصفتها وحدة متكاملة، كما وصلت إلينا من أصدق الروايات وأصحها مخرجا. ينبغي، إذن، أن تكون دراسة شعرنا الجاهلي بصفته نصوصا، سواء أكانت هذه النصوص قصائد أم مقطعات،

لا بصفته أغراضا. وعلى دارسيه أن يبحثوا عن مقولة كل نص ـ بعبارة د. إبراهيم عبدالرحمن ـ أي عن الموقف الشعري في النص، وكيفية حيازته للعالم جماليا. وعلى كل دراسة تخفق في اكتشاف «المقولة» أو «الموقف» وترى ذلك أمرا عسير المنال أن تكف عن ادعاء قراءة النص. وليس هذا الإخفاق في الاكتشاف نابعا من عجز القراءة بالضرورة، فربما كان بسبب هذا العجز حينا، وبأسباب أمور أخرى كثيرة أحيانا، فنحن لا نملك من أمور النصوص الجاهلية التي انتهت إلينا بطريقة الرواية ـ في الأعم الأغلب ـ ما نملكه من أمور نصوصنا المعاصرة التي حفظها التدوين من كل عبث، ونحن لا نعرف من المعلومات المتصلة بالنص الجاهلي وبيئته وزمانه وقائله ما نعرفه من المعلومات المتصلة بنصوصنا المعاصرة. وسيمضي وقت طويل ـ في ظني ـ قبل أن نستطيع الحديث عن العصر الجاهلي حديثا تاريخيا دقيقا، فلا تزال صورة الحياة الجاهلية ـ ولاسيما الجاهلية المبكرة ـ غامضة أو كالغامضة، ولا تزال نشأة الشعر العربي وصدر شبابه الأول يلفهما الغموض، ولا تزال رواسب كثيرة مختلفة انحدرت إلى هذا الشعر من الديانات القديمة واللغات القديمة تحتاج إلى مزيد من البحث والتدقيق والمراجعة، ولا تزال بنية القصيدة الجاهلية بأغراضها المختلفة الغريبة التي تأتلف داخلها، وبقيودها الفنية الضخمة مبعثا للقلق والتساؤل ومعاودة النظر. وإذن ليس من الإنصاف أو العلم أن نرد الإخفاق في الكشف عن مقولة للقصيدة إلى علة واحدة هي علة القراءة العاجزة أو الناقصة. ولكن ذلك كله لا يعني أن يد الدهر قد عبثت بالشعر الجاهلي عبثا أفسده فليس يصلح بعده، ولكنه يعني أن عددا من نصوص هذا الشعر قد أصابها ذلك أو مقادير كبيرة منه، وأن كثيرا من هذه النصوص قد وصلت إلينا سليمة من عوادي الدهر أو كالسليمة، وما علينا ـ إذا أردنا دراستها ـ إلا أن نصطنع الجد في أمرها.

ولعل هذا الجد الذي نشترطه وندعو إليه في دراسة هذا الشعر يعني ـ في جملة ما يعنيه ـ أن يتزود الدارس بخبرة الماضي وثقافة الحاضر معا، لأن أية دراسة تسقط من حسابها الخبرة الواسعة العميقة بالشعر الجاهلي وظواهره وتياراته ومذاهبه في التصور والتعبير، أو تسقط من حسابها المعرفة الأدبية الضخمة المعاصرة، ستكون بالضرورة دراسة عرجاء. وهو ـ أي هذا الجد ـ يعني أن دراستنا لهذا الشعر ينبغي أن تصطنع

مفهوم القراءة المعاصر الذي لا يكتفي بالشرح والتفسير بل يتسع ويتعمق ليصل إلى التأويل. وهذا يعني أننا سنؤول كثيرا من أغراض هذا الشعر أو رموزه دون تعسف أو قسر. وليس هذا التأويل الذي ندعو إليه غريبا على الثقافة الإنسانية أو على الثقافة العربية الإسلامية، فلقد جنحت الدراسات القرآنية منذ عهدها المبكر لدى جميع الفرق الإسلامية ــ على تفاوت واضح بينها ـ إليه. ولعل أقدم إشارة إلى تأويل الأغراض الشعرية أو رمزيتها هي إشارة الجاحظ في كتابه «الحيوان» قال: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحا، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب، وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم»(٢). ولا ريب في أن هذه ملاحظة ذات أهمية بالغة وخطر كبير، فهي تفتح باب «الرمز» أو «التأويل» على مصراعيه، وتسمح لنا بأن نعيد قراءة هذا التقليد الشعري «قصص الحيوان الوحشي» في ضوء فكرة «الرمز الشعري» أو المعادل الموضوعي.

ويعد د. نجيب محمد البهبيتي رائد المحدثين في الالتفات إلى رمزية الأغراض الشعرية المختلفة، فهو يتحدث عن قصص الحيوان في الشعر الجاهلي، فيقول: «ولا ريب في أن الشاعر يتخذ من هذه القصة مرآة يعكس عليها صورة أمر آخر غير موضوع القصة الأصلي»(٣). ويتحدث عن القصة الغرامية فيقول: «وكل ما أريد أن أنبه عليه الآن هو أن هذه القصص الغرامية خاصة صورة من صور التعبير الرمزي. أي إنها نوع من المجاز وليست حقيقة. والحب وسيلة من وسائل التعبير التصويرية عن مختلف العواطف والانفعالات البشرية في الشرق منذ القدم. ولا يزال كذلك إلى اليوم. وأقرب ما يحضرني من ذلك من واقع التاريخ المتفق على دلالته الرمزية: شعر التصوف، ونواح النائحات»(٤). ويتحدث عن الافتتاحية الغزلية فيراها صورة رمزية، يقول: «وهذا الوجه من وجوه التعبير الرمزي في الشعر الجاهلي لم يقف عند القصة، ولكنه تعداها إلى ذلك الغزل الذي يقدم به الشعر لقصيدته، فهو كذلك لا يقصد به الشاعر إلى موضوعه، وإنما

يقصد به إلى غير ذلك ممـا يهم الشاعر أمره، ويأخذ عليه نفســه، ومن هنا يأخذ ذلك الاستفتاح الغزلي للقصيدة الجو الذي يعيش فيه الشاعر، والذي يملي عليه شعره. فـالمرأة في ذلك رمز، وأسماء النســاء أسماء تقليدية، تجري في الشعـر عند الشعراء دون وقوع على صاحباتها»(٥).

وأحس د. عبـدالقـادر القط في كتابـه «في الأدب الإسـلامي والأمـوي» بذوقـه المرهف، وخصب تصـوره لمفهوم الشعر، أن الأغـراض الوجـدانية في الشعـر صالحة لحمل دلالات اجتماعية أشمل وأعمق، ولكنـه آثر، لأسباب لم يذكـرها، أن ينصرف عن متابعة هذه الملاحظات الذكية النافذة في القصائد القديمة المركبة، وراح يتابعها في قصائد العشاق العذريين.

وكان الأستاذ أحمد راتب النفاخ ـ رحمه الله رحمة المؤمنين الصادقين ـ شغوفا برمزية الأغراض الشعرية أيما شغف، ولكنه ـ أقولها بأسى صادق ـ لم يكتب فيها. وما أكثر الأيام التي أطال فيها النظر في لامية زهير بن أبي سلمى في «حصن الفزاري» وما أكثر ما ردد: لا أشك في أن زهيرا كان ينظر إلى «حصن» نفسه وهو يصور هذا المهر الأرن. وهو بذلك يشير إلى مشهـد الصيد في القصيدة. وما أكثر ما طـوينا الأماسي في تتبع صدور القصائد ورحيل الإبل نحاول أن نستشف ما فيها من رموز!

ولم تؤرق كاتب هـذه السطور قضية في الشعر الجاهلي منذ بدأ اتصالـه به قبل ما يقـرب من ربع قـرن كما أرقتـه قضيتـان هما: وحـدة القصيـدة الجاهليـة، ورمـزيـة أغراضها. وقد حاول ـ على قدر الطـاقة ـ أن يقدم رؤيته الخاصة لهاتين المشكلتين في الباب الثاني من كتابه «الرحلـة في القصيدة الجاهلية». ولم تزده الأيام والخبرة إلا إيمانا بها فعل، فأنا لم أزل أعتقـد أن كثيرا من الموضوعات الشعـرية الجاهلية لم تـدفع إليها ظـروف البيئة وحـدهـا، ولا فـرضها العـرف الشعـري وحده، بل هـي ـ على وجــه التحقيق ـ مـوضوعات شعريـة استمدها الشعراء من البيئـة أو من الموروث، وراحوا يوظفونها للتعبير عن مواقفهم من الحياة، فنفذوا منها إلى التعبير عن مشكلات كبرى في الحياة كانت تؤرقهم(٦).

***

وقد يكون من تمام النظر أن أختتم هذا المدخل بقراءة نص جاهلي مشهور ذائع بين الناس هو قصيدة زهير بن أبي سلمى «المعلقة». ونـص آخر من شعر البادية في صدر الإسلام.

ولقد أعرف أن دراسة نص من هذا الفيض الشعري الغزير لا تقوم شاهدا أو حجـة لما قدمت من القـول، ولـذا فإنني سأعنى بدراسـة النصـوص وحدهـا في الفصلين القادمين.

يذكر مـؤرخو الأدب أن زهيرا مدح بهذه القصيدة «هـرم بن سنان» و«الحارث بن عـــوف» بطلي الســـلام في تلك الحرب التي نشبـت بين القبيلتين المتراحمتين «عبس وذبيان» فكـادت تفنيهما. ولم تكد نـار الحرب تنطفىء حتى ذرّ قرن الشر من جـديد حين قتل أحد الخارجين على الصلح ــ وهو حصين بن ضمضم الذبياني ــ رجلا من عبس، فبلغ ذلك هرم بن سنـان والحارث بن عوف فـاشتد عليهما، وبلغ بني عبس فاشتـد عليهم قتل صاحبهم، فبعث إليهم الحارث بمئة من الإبل معها ابنـه، وقال للرسـول: قل لهم: اللبن أحب إليكم أم أنفسكم؟ فأقبل الـرسول حتى قـال لهم ما قـال. فقالـوا: نأخذ الإبل، ونصـالح قومنـا، ويتم الصلح فذلك حين يقـول زهير «أمن أم أوفى... القصيدة. ويفهم من هذا الكلام أن النفوس لم تصف من شوائبها كل الصفاء، فقد أوشكت الحرب أن تعود جذعـة لولا أن تداركها هذان المصلحان، وأن زهيرا قال قصيـدته وقت السلم وفي بعض النفوس بقيـة من الماضي القريـب، أو لنقل إن فكرة السلم لم تكن قد تـوطدت واستقرت، فلا تزال أشبـاح الحرب تناوشها ولو من طرف خفي. فكيف نعيد اكتشاف هذه القصيدة؟ وكيف نفهم مقولتها بعيدا عن مفهوم المديح المغالط؟ ولـو كانت مقولة القصيدة مرتبطـة بفكرة المديح لكان من العسير علينا أن نقيم بين هـذا المديح وبقية موضـوعات القصيـدة من أطلال وظعن وتصويـر للحرب وحكمـة آصرة أو سببا، فكيف تغذّي هـذه الموضوعـات المختلفة فكرة المدح؟

إنني أعتقـد أن القصيدة تتحـدث عن فكـرة «السلم» البهيـة المتألقة وعن فكـرة «الحرب» التي تناوشها بين الحين والآخر، أو قل عن هذه الأحلام الجميلة القلقة التي تملأ نفوس النـاس ونفس زهير على حد سـواء ـ وهذه هي مقـولة القصيـدة ـ. وليس

من العسير أن نرد موضوعات القصيدة المختلفة إلى هذه المقولة، فهي التي تغذيها، وتنشر أطيافها في أرجائها جميعا. فمنذ مطلع القصيدة يتداخل صوتان اثنان في هذا الاستفهام الإنكاري المثقل بالتوجع «أمن أم أوفى دمنة لم تكلم» هما: صوت الشاعر الرامز لفكرة الحياة/ السلم، وصوت الديار العاجزة عن الكلام الرامز لفكرة الفناء/ الحرب. ولا يلبث صوت الحياة أن يتغلغل في هذه الديار المقفرة الموحشة، فيبرز هذا الوشم المتجدد «ديار لها بالرقمتين كأنها مراجع وشم في نواشر معصم» رمزا لإرادة الحياة وأحلام الجماعة، أو هو «تعويذة» ضد هذا الفناء الذي يهدد الديار الصامتة الموحشة. ولا يعتّم هذا الوشم المتجدد الصامد أن يصير حياة تروح وتغدو، وتبشر بحياة جديدة أخرى من ورائها، فنرى الظباء وبقر الوحش أفواجا أفواجا، ونلفي أطلاءها ـ والطفولة بشارة الحياة الجديدة الناهضة ـ تنهض من كل جانب:

بها العينُ والآرامُ يمشين خِلفـــــــــة

وأطـــــلاؤهـــــا ينهضـنَ من كـل مجثمِ*

ويجب ألا نغفل عن هذه الحياة التي يصورها الشاعر، أو يحلم بها ـ فليس الشعر تصويرا للعالم الخارجي، ولكنه تعبير عن العلاقة بين الذات والموضوع، بين الأنا والآخر ـ إنها حياة خصبة خيّرة يظللها الود العميق، والشعور بالأمن والطمأنينة. أو قل هي حياة هذه الأمومة الحانية الولود بكل ما فيها من الخير والتواد والتعاطف. هل تظنني مسرفا إذا قلت: إن الصورة هنا موازاة رمزية لأحلام القبيلتين «عبس وذبيان» بحياة مطمئنة هادئة بريئة من الخوف، عامرة بالحب والسلام. أو هي صادرة عن هذه الأحلام. ويتداخل الصوتان من جديد -صوت الشاعر وصوت الديار، صوت الحياة وصوت الفناء- في جدل مثمر خصب نلمح فيه الشاعر وقد ملأته روح الإصرار على المعرفة وتجديد الانتماء والتوحد:

وقفتُ بها مـن بعـــدِ عشريـن حِجّـــة

فـلأيـــا عـرفتُ الـدارَ بعـــدَ تَـوَهُّمِ

---

* العِين: البقر، واحدها أعين وعيناء. الآرام: الظباء. خِلفة: إذا مضى فوج جاء آخر. أطلاؤها: صغارها. المجثم: الموضع الذي يجثم فيه.

ويمضي الشاعر فيقول لنا: أجل لقد عرفت تلك الديار، إنها ديار الأحباب، ويمتلىء حبا لهذه الديار وخوفا عليها، فيندّ عن شفتيه دعاء نابع من القلب محمل بالحب والخير والسلام. وتجسد اللغة هذا الموقف العاطفي الجياش الذي تضج به الجوانح تجسيدا رائعا، فيعزف الشاعر عن الجمل الاسمية عزوفا مطلقا، وتتدفق الجمل الفعلية مرتبطة بلحظة الكشف أو المعرفة مجسدة هذا الجيشان العاطفي بتنوعها الثّر الجميل بين ماض وأمر وخبر وإنشاء، وإنشاء موزع بين دعاء بالنعيم وآخر بالسلامة يحضنان بينهما نداء يحتل صاحبه القلب!

فلما عرفتُ الدار قلتُ لربعِها:

ألا عِمْ صباحا أيها الرَّبعُ واسلمِ

هل أخطىء إذا قلت: إنه حلم الشاعر العارف المبصر يضمه ويحميه ويناديه ويرجو أن يظلله النعيم والسلام؟ وهل تحلم القبيلتان المتراحمتان اللتان مزقتهما الحرب والبغضاء بغير الحب والنعيم والسلام؟ لقد تعانق الصوتان -صوت الشاعر وصوت الديار- في لحظة حب وكشف مدهشة بعد أن برئ صوت الشاعر من الوجع الذي كان مثقلا به في مطلع القصيدة، وبرئ صوت الديار من العجمة والوحشة والإقفار، وصار ممتلئا بالحياة والحب والخير والسلام. ثم يخرج زهير إلى حديث الظعائن، فيزداد الأمر انكشافا ووضوحا، ويوقد الغيرة في النفوس بهذا الحديث المدهش العامر بالأسرار والرؤى والمخاوف والأحلام:

تبصّرْ خليلي هل ترى من ظعائن

تحمّلن بالعلياء من فوق جُرثُمِ

علون بأنماطٍ عِتاق وكلّةٍ

ورادٍ حواشيها مشاكهةِ الدمِ

وفيهنّ ملهى للصديق ومنظرٌ

أنيق لعينِ الناظر المتوسّم

بكرنَ بكورا واستحرن بسحرةٍ

فهنّ ووادي الرسّ كاليد في الفمِ

جعلن القنـــان عن يمينٍ وحَـــزْنـــهُ
وكـم بــــالقنــــــان مــن مُحِلٍّ ومُحْرِمِ
وورّكن في السُّــوبـــان يعلـــون متنَـــهُ
عليهـنّ دلُّ النــــــــاعــمِ المتنعّـمِ
كـأنّ فُتــــاتَ العِهن في كـل منـــزلٍ
نـــزلـن بـــه حَبُّ الفنـــا لم يُحَطَّـمِ
فلما وردن الماءَ زُرْقـــــاً جِمامُــــــهُ
وضعـــــنَ عِصيَّ الحاضر المتخيّـــــم*

قد يكـون هذا الحديث تقليدا شعريـا ـ كما يقول كثير من الدارسين ـ بل هو كذلك حقـا، ولكن المسألة لم تـزل معلقة، فقد زادهـا أولئك الدارسـون تعقيدا حين رأوهـا تـرتبط بـالجماعـة، لأن التقـاليـد لا يمكن أن تستمـر إلا في رحـاب الجماعة، واقتربـوا بها من الحل خطوة أخرى في الوقت نفســه. ولا بأس علينا في أن نظن أن الأعمال أو التقاليـد الجماعية ترتبط بضرب من الـرؤى الجماعية، وتعبر عن حلم ـ قد يكـون غامضا ـ مشترك بين أفراد الجماعة نفسهـا. وعلينا أن نتذكر أن أحلامنا هي هذا المزيج المعقد العجيب من الوعي واللاوعي معا، من الحاجة والخوف والأمن والألم والسعـــادة و. . . أو لنقل من الماضي بما فيـــه ومن الحاضر بكل همومه ومسرّاته، ومن المستقبل بكل مخاوفه وأمانيه. والمرشح الأول للحديث عن هذه الأحلام هو الشعر أو الفن عامة.

---

* الظعائن: النســاء في الهوادج. العلياء: ما ارتفع من الأرض. جـرثم: ماء لبني أسـد. وراد: لونها إلى الحمرة. مشاكهة: مشابهة.
الأنيق: المعجب. المتوسم: المتبصّر المتثبّت. القنان: جبل بني أسد.
الحزن: ما غلظ من الأرض. المحل والمحرم: العدو والصديق.
السوبان: واد. وركن: مِلْنَ. العهن: الصـوف المصبوغ. الفنا: شجر ثمـره حبٌّ أحمر وفيه نقطة سوداء، وقيل: هو عنب الثعلب. لم يحطم: أراد أن حب الفنا صحيح، لأنـه إذا كُسِرَ ظهر له لون غير الحمرة.
يقـــال مـــاء أزرق، إذا كان صافيا. وضعـن عصي الحاضر المتخيم: معنـــاه أقمن كما يطرح الذي لا يريد السفر عصاه ويقيم.

ويلاحظ قارئ الشعر الجاهلي أن حديث الظعن ينتشر في صدور كثير من القصائد التي تتحدث عن الحرب أو الخصومة بين القبائل المتراحمة أو المتحالفة، فكأن هذا الموقف الوجداني، بما ينطوي عليه من معاني التراحم والألفة والمودة التي تنقلب إلى فراق وتباعد وقطيعة، يصلح للتعبير الرمزي عن حالة هذه القبائل وقد انقلب بها الدهر، وتداولتها صروفه، فردّها من وئام وتفاهم وسلام إلى خصام وفرقة وحروب. ثم يتفاوت الشعراء بعدئذ في توليد المعاني وتصريف القول وتصوير المواقف تفاوتا يكفل لكل منهم التعبير عن رؤيته الخاصة وأصالته المتميزة.

وأول ما يلفت النظر في ظعائن زهير هو صوت الشاعر المتفرد الذي يقوم بدور السارد، ويعلق على الأحداث أمام جمهوره الصامت المتلقي. وهذا يعني أن هذا المقطع رسالة موجهة من الشاعر إلى الآخرين. وينبغي أن نتذكر أن كل نص شعري هو رسالة، وأن علاقتنا به هي علاقة حوار.

يبدأ زهير رسالته بهذا الشطر الشعري الذي كثر دورانه على ألسنة الشعراء قبل زهير وبعده، والذي اختلف في تفسيره وتفسير أشباهه الباحثون: «**تبصر خليلي هل ترى من ظعائن**» فقال بعضهم في تعليل ظاهرة خطاب الصاحبين في الشعر: «إن أقل أعوان الرجل في إبله وماله اثنان، وأقل الرفقة ثلاثة، وقال بعضهم الآخر: إن الخطاب لرفيق واحد لا رفيقين، ثم اختلفوا في توجيه ذلك. فقالوا تارة إن من أساليب العرب أن تخاطب الواحد مخاطبة الاثنين، كما في قوله تعالى مخاطبا مالكا خازن النار: ﴿ألقيا في جهنم كل كفار عنيد﴾. وقالوا تارة أخرى: إن الألف التي في الفعل ليست للتثنية، ولكنها مبدلة من نون التوكيد الخفيفة، وأجري الوصل مجرى الوقف لأن هذه النون لا تبدل ألفا إلا في الوقف، كما في قول الأعشى إن صحت نسبته إليه: ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا. وكلا التوجيهين مردود: أما الأول فلأنه يوقع في اللبس والإشكال لعدم وجود قرينة تدل على المراد. وأما الآخر فلما فيه من تكلف ضرورة لا مسوغ لها ولا مبرر. وقد ذهب الزجّاج المتوفى في مطالع القرن الرابع الهجري سنة ٣١١ أو ٣١٦ إلى أن التثنية حقيقية، وأن الخطاب في الآية الكريمة لملكين. والأمر الذي لا شك فيه أن ظهور رفيقين مع الشاعر على مسرح الأحداث في هذه المقدمة ـ يريد مقدمة الأطلال ـ إنما هو ميراث من الشعراء الأولين

المجهولين، ويعد تعبيرا طبيعيا عن ظاهرة طبيعية تـرتبط بما تفرضه البيئة الصحراوية على كل مسافر فيها من احتياط لمفاجـآتها. ومن الحق ما يذهب إليه التبريزي من أن أقل رفقة في الصحراء ثلاثة(٧). وسواء أكان الخطاب لرفيق واحد أم لاثنين ـ وكلا الخطـابين موجـود في الشعر الجاهلي على امتـداد تـاريخه من امرئ القيس إلى ظهـور الإسلام، وقـد ظل الخطـابان يترددان على ألسنة الشعـراء حتى ظهـور حركـة الشعر الحديث ـ فقد خـرج الباحثـون إلى التعليل فأوعروا، ولم يأتـوا بشيء يذكـر. فليست القضية مـرتبطة بطبيعـة الحياة في الصحـراء، أو بقواعـد اللغة، ولكنهـا ـ في ظني ـ مرتبطـة بمفهوم الشعر بـوصفه رسالـة موجهـة إلى الآخر، لا فرق في أن يكـون واحدا أو اثنين أو أكثر، فزهير هنا ـ ككل الشعراء الذين استخـدموا هذين الخطابين ـ يوجه رسالـة إلى المجتمع، ويرمز لهذا المجتمع بـالصاحب أو الخليل. ونحن نتوقع ـ بناء على هذا التفسير ـ أن تتحـدث الرسالة عن قضية كبرى تشغل بـال المجتمع وتؤرقه.

إن زهيرا ـ ههنـا ـ يخاطـب المجتمع، ويحمله مسـؤوليته الأخلاقيـة تجاه هذه المسـألة الحيوية التي يتحدث عنها، ولذلك يبدأ حديثه بقوله «تبصر خليلي» ولفعل «التبصر» ههنا خطره، فهو ـ دون أن نتعسف ـ لا يختص بـالرؤية البصرية وحدها، على نحو مادرج الشراح على حصره، بل يتسع ليشمل «البصيرة» أيضـا. وهو، إذن، دعوة إلى التأمل والتفكير والتعقل. تـرى أليس من حقنا أن نسأل الآن: أيـة قضية هـذه التي تؤرق زهيرا، فيخاطب المجتمع بشأنها، ويحمله مسؤوليتها الأخلاقية، ويدعوه إلى أن يحكّم العقل في أمـرها؟ إنها ـ في ظني ـ قضية الحيـاة التي تهددها أشبـاح الحرب.

ويتداخل الواقع والحلم في هذا الحديث ـ كما يتـداخلان في كل شعر عظيم ـ تداخلا مدهشـا. أو لنقل إن الواقـع الذي عقّمه المـدوحان من شرور الحرب يغـذي الحلم فنلتقي هـذه الظعائن المطمئنة الآمنـة الجميلة وهي تطـوي الطريق حتى تكـون تلك المياه الصافية الغزيرة موطنا لها ومستقرا. وليس من بأس علينا في أن ندقق النظر ـ أو نتوسم بتعبير الشاعـر نفسه ـ في رحلة هذه الظعائن، فلعل هـذا التوسم يكشف لنا نقـاب الفن الجميـــل عنهـا فتضيء الوجـوه، وتسفر الأسرار. ولعل أول مـا يلفت النظر هذا الانحراف عن النسق العام إلى نسق خاص في قوله «**وكم بالقنان من محل ومحرم**»، فقد كان الشاعـــر يتحـدث عن الظعائن، ثم انحـرف إلى الحديث عن أمر

لا علاقة له في الظاهر بهذه الظعائن ـ عن جبل القنان ـ، ولم يلبث أن عاد بعدئذ إلى حديث الظعائن ـ النسق العام ـ من جديد. فهل لهذا الانحراف من دلالة سوى لفت النظر؟ يقول الإخباريون إن بعض الذين خرجوا على الصلح بين عبس وذبيان اعتصموا بجبل القنان. وإذن لم يكن تنكّب هذه الظعائن جبل القنان مصادفة، بل كان قصدا، ولم يعد «جبل القنان» مكانا جغرافيا فحسب، بل ولج مجالا وظيفيا جديدا فأصبح رمزا لأشباح الحرب التي تهدد السلم، وأصبحت ـ بناء على ذلك ـ رحلة الظعائن رمزا لحياة السلم التي ينبغي أن تكون بمنأى عن كل تهديد. ولذلك ـ وحده ـ كانت هذه الرحلة آمنة مطمئنة عامرة بالجمال وعابقة بالفرح، وهذا هو سر غياب بكاء الشاعر وتصوير لواعجه إثر الظاعنين ـ والبكاء عنصر أساسي في حديث الظعن عامة، ولدى زهير في غير هذه القصيدة خاصة ـ، وهذا يعني أن لعناصر الغياب في القصيدة دلالة لا تقل أهمية ــ في كثير من الأحيان ــ عن دلالة عناصر الحضور. ولأن هذه الرحلة رمز شعري لحياة السلم القادمة فإنها انتهت شعريا هذه النهاية الطافحة بالخير والجمال.

«فلما وردن الماء زرقا جمامُهُ
وضعن عِصيّ الحاضرِ المتخيّم»

فقد خيمت هذه الظعائن قرب هذه المياه الغزيرة الصافية التي لم يردها أحد من قبل فيعكر صفوها، لتبدأ حياة جديدة يتوافر لها سبب الحياة الأول «الماء» ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾. لقد انتهت الرحلة شعريا، وبدأت واقعا وحقيقة. انتهت رحلة الحلم، وبدأت رحلة الحياة، وهي رحلة تغاير رحلة الحياة السابقة مغايرة واضحة. وإنه لما يلفت النظر حقا أن نرى هذه الظعائن تتحول عن ماء «هو رمز الحياة القديمة، حياة الحرب» إلى ماء آخر «هو رمز الحياة الجديدة».

«تحملن بالعلياءِ من فوق جرثم»، (وجرثم ماء لبني أسد)
«فلما وردن الماء زرقا جمامُهُ
وضعن عِصيّ الحاضرِ المتخيّم»

وليس عبثا أن تكون المياه التي وردتها مياها لم يردها أحد من قبل، وألا تكون ملكا لأحد إلا لهؤلاء المتخيمين الذين سيبدؤون حياتهم الجديدة، وأن تكون المياه التي

تحملت عنهـا مياها لبني أسـد ـ كما يقـول الشراح ـ. ونحن نعلم أن بني أسـد وبني تميم انضموا إلى قبيلة ذبيان، وأن قبيلة عامر انضمت إلى قبيلة عبس في هذه الحرب، ونعلم أيضا أن حصين بن ضمضم الذي أوشكت الحرب بسببه أن تعـود جذعة هو من ذبيــان. فليست هذه الميــاه القديمـة، إذن، إلا رمــزا للقبيلتين المتحاربتين ومن حالفهما.

ومما يلفت النظـر أيضا في رحلة هذه الظعـائن، ويؤكد رمزيتهـا، أن جمال هؤلاء الظاعنات ـ على فتنته ـ ليس مبذولا يراه كل الناس، ويتمتعون به، ولكنه وقف على «الصديق» والناظر «المتوسم»:

وفيهـن ملهى للصـــــديق ومنظـــــرٌ

أنيـقٌ لعينِ النـــاظـــرِ المتـــوسِّمِ

فالأصـدقاء الـذين تملأ المحبة مابين جـوانحهـم، لا الخصوم الـذين تملأ قلوبهم البغضاء، هم الذين يقوون على التمتع بهذا الجمال الفتّان ـ أو ما يرمز له ـ، والناظر «المتوسم» أي الناظر المتبصر ـ وفي القرآن الكريم: إن في ذلك لآيات للمتوسمين(٨) ـ لا الناظـر الكليل النظر أو المستعجل، هو الذي يصيب مـا يعجبه من هذا الجمال البهي ـ أو مـا يرمز لـه ـ، ولست أرتاب في أن هـذا الناظر المتـوسم هو ذلك الخليل الذي دعـاه الشاعر في أول حديث الظعن إلى «التبصر»، إنـه رمز لأولئك المصلحين والحكماء وذوي العقول الراجحة الذين يستطيعون أن «يتبصروا»، فتهديهم بصائرهـم إلى مواطـن الخير وسبل الفلاح. أمـا أولئك الذين لم يـرزقوا عقـولا راجحة ولا بصيرة نـافـذة ولا عيونـا لماحـة فيحـول بينهـم وبين رؤية ذلك الجمال والاستمتـاع بـه كلل وقطـوع. وإنه لمن المدهش حقـا أن تكـون تلك الكلل التي تحجب هـذا الجمال عن ذوي العقول الضعيفة، وتريه لذوي البصائر الثاقبة، كللا حمراء مشاكهة الدم:

علـــون بـأنماطٍ عتـــاق وكِلَّـــةٍ

ورادٍ حـــواشيهـــا مشـــاكهـــةِ الـــدّمِ

هل أخطىء أو أسرف إذا ظننت أن هذه الصـورة مستمدة من عالم الحرب، وأنها رمـز لأشبـاح الحرب التي تغـوي الطائشين وأصحـاب النفـوس الضعيفـة، وتعمي

بصائرهم، فلا يقوون على رؤية جمال السلم وفتنتها وبهائها. أما المصلحون الحكماء كزهير وأمثاله فتنفذ بصائرهم إلى ما وراء هذه الستور الظالمة، إلى جمال هؤلاء الفاتنات، أو قل إلى هذا السلام الخيّر الظليل.

فإذا رأيت بعدئذ هدوءا في القص، وتتبعا للجزئيات والدقائق، فاعلم أنها نفس زهير الهادئة المطمئنة، إلا قليلا، التي حملته أو سمحت له بهذا التدقيق المتريث الهادئ.

لم يكن زهير عاشقا متيما إذن، ولكنه كان مصلحا وداعية سلام انتدبته الإنسانية في عصره ليعبر عن أحلامها الغامضة الأصيلة، وخوفها الخصب الأصيل، فإذا هو يتناول ـ بروح الفنان المبدع ـ هذا التقليد الشعري العريق، كما تناول سابقه، ليعبّر عن مشكلة كبرى تؤرق حياته وحياة مجتمعه هي مشكلة الحرب والسلم في مرحلة مأزومة من تاريخ الشخصية العربية قبيل فجر الإسلام.

فإذا مضينا في قراءة القصيدة كنا أمام هذا الحديث الصريح عن الحرب وآلامها ومراحلها، وجملة من الأفكار أو الحكم المتصلة بها على نحو لا تصح فيه المخالفة، ولا ينفع الاجتهاد. بيد أن في قسم الحكمة أمرين يلفتان النظر. أولهما هذا البيت الذي يرى فيه بعض دارسي الشعر حشوا لا مسوغ له، فماذا تضيف كلمة «قبله» إلى معنى كلمة «الأمس» في قوله:

وأعلـمُ علمَ اليـــــوم والأمس قبْلَـــــهُ

ولكنني عـن علم مــــا في غـــــدٍ عَـمِ

وقد يكون هذا الاعتراض صحيحا من وجهة نظر غير شعرية. ولكنه ـ من وجهة نظر أسلوبية ـ غير صحيح، فهذا الحشو ضرب من العدول أو الانحراف عن المألوف يلفت النظر، وهنا تكمن وظيفته، فكأنما أحس الشاعر ـ قاصدا أو غير قاصد، لا فرق ـ أن لكلمة «الأمس» أهمية خاصة، فلفت نظرنا إليها لتكون موطنا للتبصر والاعتبار. وحسنا فعل، فقد كان «الأمس» مضرّجا بالدماء، وحق له أن ينص عليه بطريقة لافتة. ألم أقل غير مرة: إن أشباح الحرب تناوش فكرة السلم في ذهن هذا الشاعر؟ وإنه يخشى على حلمه غدر الدهر؟

وثانيهما: هذا النسيج اللغـوي الغريب على عصره حتى ليعد ـ هو الآخر ـ انحرافا عن اللغة الأدبية للعصر الجاهلي، وعلامة تستحق التأمل والتأويل. لقد أسرف زهير في استخدام الطباق والمقـابلة إسرافا لا تعرفه روح العصر، بل لا تعـرفه روح العصر الذي يليـه، ولم يشع هذا اللـون من التعبير إلا بعد تحضر الحيـاة العربيـة وتعقدهـا في العصر العباسي المتأخر، وذلك أمر منطقي، فالأسلوب هو شخصية الرجل وشخصية المجتمع على حد سواء، ولذا سيطـر التشبيه على أدب العصر الجاهلي، وسيطرت الاستعارة على شعـر المحدثين في العصر العبـاسي، وسيطر البـديع وفنونـه على أدب العصور المتأخـرة وهكذا. . . وإذن ما الذي دفع زهيرا إلى الاستزادة من هذين الصبغـين الفنيين اللذين لا ينتميان إلى روح العصر؟ بل إلى الإسراف فيهما؟ انظر مثلا:

فـــلا تكتمّنَّ اللـــهَ مـــافي نفـــوسِكمْ
ليخفـى ومهما يُكْتَـمِ اللـــــــــهُ يَعلـمِ
يُـــؤخّـــرْ فيــوضَعْ في كتــابٍ فَيُــدَّخــرْ
ليـــــوم الحســـــابِ أو يُعَجَّل فَيُنْقَـمِ
رأيتُ المنـــايـــا خبطَ عشـــواءَ مَنْ تُصِبْ
تُمِتْـــهُ وَمَنْ تُخطـئْ يُعمَّـــرْ فيهـــرَمِ
وأعلـمُ علمَ اليـــــومِ والأمسِ قبلَـــــهُ
ولكنني عن علـم مـــا في غـــدٍ عـم
ومَـنْ يكُ ذا فضـلٍ فيبخـلْ بفضلــــــه
على قـــومِــهِ يُستغنَ عنـــه ويُـــذمم
ومن يغترِبْ يَحسِـبْ عـدواً صـــديقَـــهُ
ومن لا يكَـــرِّمْ نفسَـــهُ لا يُكـــرَّمِ
ومهما تكنْ عنـــد امـــرئ مـن خليقـــةٍ
وإن خـــالها تَخفى على النـــاس تُعلَمِ*

* خبط عشواء: معناه: تعشـو فلا تقصد، فمن أصابتـه قتلته. جعل المنايا كنـاقة عشواء لا تبصر. الخليقة: الطبيعة.

وعلى هذا النمط من الأسلوب يمضي في حكمه كلها، فيفرض علينا الالتفات والتعليل.

ولعلي لا أخطئ إذا عللت ذلك بحالة الشاعر النفسية، فقد كان زهير ـ كما قلت مرارا ـ مسكونا بأمرين متناقضين هما: حلم السلم وهاجس الحرب. وكان الطباق والمقابلة ـ وكلاهما مكوّن من أمرين متناقضين ـ تجسيدا أسلوبيا مدهشا لحالة الشاعر النفسية، فكل منهما يجسد بنيويا ـ بغض النظر عن المضمون ـ حدّي الصراع أو التناقض القائم في نفس الشاعر.

***

قراءة في شعر الحنين

لم يعد الحديث عن البنية يلفت النظر في المجتمع الأدبي العربي كما كان منذ أقل من عقدين من الزمن، فقد استقبل الضمير الأدبي يومئذ هذا الحديث استقبالا تتأجج فيه نار الخصومة وروح الاتهام، ثم صارت الخصومة جفوة والاتهام استنكارا، ثم انقلبت الجفوة استغرابا والاستنكار خلافا، ثم صار نقاد الشعر ودارسوه إلى ما يصير إليه الناس في بلادنا عادة، إلى القبول أو الرضى الذي يخالطه وميض من رماد نار الخصومة القديمة.

ولم يكن كل هذا التحول الذي اعترى النفوس نابعا من معرفة استحدثت بعد جهل ـ وإن كان بعضه كذلك حقا ـ ولكنه كان في حقيقته نابعا من مصدرين: **المصدر الأول**: طبيعة الواقع العربي، فهو مجتمع محافظ ألف عالمه الصغير، وخبر أسراره، فاستشعر اطمئنانا كاذبا وثقة بنفسه هشّة زائفة، فازداد تشبثا بشروطه التاريخية تقوده إلى ذلك، وتحمله عليه أسباب شتى. وليس من التحليل الاجتماعي العلمي في شيء أن نطالب مجتمعا، لم تسر فيه روح العلم والصناعة المولعة بكشف المجهول وتجريب الجديد، باحتضان الوافد الغريب دون اضطراب ولا وجل. إن لحظة «الدهشة» شرط لا غنى عنه للملاحظة العلمية الثاقبة، وإن قدرة المجتمع العربي الراهن على الدهشة العميقة الحية لا تزال موضع اختبار وفحص ومراجعة. نحن قادرون على الدهشة المبتذلة الطافية، لكننا لا نزال نروض أنفسنا على دهشة الكشف والتجريب والإبداع. ولا ريب

في أن قـدراً من التطور قـد أصـاب هذا المجتمع في الآونـة الأخيرة. والمصـــدر الثـــاني: الإنجازات الضخمـة التي حققها عدد من كبـار النقاد المهتمين بمفهوم «البنيـة»، وتطوّر هـذا المفهـوم تطـورا بـاهـرا لفت إليــه الأنظـار والأسماع والأفئـدة جميعـا. ولم تكن هـذه الإنجازات النقدية وليدة هذين العقدين، ولكن وصولها إلينا كان إبانهما حقا. لقد احتدم النقاش حـول البنيوية في مـواطنها الأولى، وامتـدت شرارة هذا النقاش ونـاره إلى مجتمعنا العربي، ورميت ـ قبل تطورها ـ بالعجز والقصور و«تهميش» التاريخ. فقد عزلت البنيوية الشكلية النص الأدبي وأغفلت مـرجعه، واكتفت بالنظـر في عناصر البنية وفي نظام حـركة هذه العنـاصر. وعجزت أن تفسر بنيويـا الانتقال من بنية إلى أخـرى، فكشفت عن كونها بنيوية مغلقة. ونسبت الأدب إلى اللغة «الأدب فن لغوي»، وهـو كذلك إذا نظرنا إليه من زاوية الأداة، ولكنه نشاط اجتماعي إذا نظرنا إليه من حيث الطبيعة أو الوظيفة.

واتهمت بأنها منهج صوري وصفي لا يهتم بالقيمة مما يجعلها عاجزة عن التفريق بين الأعمال الجيدة والأعمال الرديئة. ورأى فيهـا بعض الباحثين منهجا شكليا يسمح بالمراوغـة وعدم الالتفـات إلى مشكلات المجتمع وقضـاياه، وأمـورا أخرى ليـس هنا مـوطن الحديث عنهـا[٩]. ولكن نقادها جميعـا أدركوا أهمية مفهوم «البنيـة» فراحوا يستأنفون النظـر في هذا المفهوم، ويقيمون العـلاقة، ويوطدون الأسبـاب بينه وبين مجالـه الثقافي والاجتماعي حـرصـا على علاقـة النص الأدبي بـالواقع من جهـة وعلى أدبيتـه من جهة أخـرى. وأنجـز النقاد الماركسيـون كبـاختين ولوكـاش وغـولدمـان إنجازات خصبـة ثرية، بل بـاهرة الخصب والثراء في هـذا المضمار، وأصبحت قضية «البنية والرؤية» من أهم قضايا النقد المعاصر[١٠].

***

لم أقصد بما قدّمت إلى الحديث عن «البنيوية» وتطورها، حتى وصلت على يد غـولدمان إلى اجتماعيـة الإبداع الأدبي أو ما عـرف بالبنيـوية التوليـدية. بل قصدت إلى تحديد المنهج الذي سأطبقـه في دراستي لطرف من شعر الحنين في أدبنا القديم. وهو منهج يقع على ضفاف الـواقعية المتطورة، ويتوسل بمفهوم متطور للبنية. فليس النص الأدبي ـ على تميزه واستقلالـه ـ بنية معزولة، بل هو بنية مـوجودة في بنيـة محيطة، أي هـو بنية وهـو في الوقت نفسـه عنصر في بنية

أخرى. إنه خلق جمالي وثيق الصلة بالمؤلف والمجتمع معا(١١). أو قل: إن الظاهرة الأدبية ظاهرة اجتماعية ذات نوعية خاصة، وهي ظاهرة تاريخية ونسبية يحكمها قانونها الخاص(١٢). وإن النظر في العلاقات الداخلية في النص هو في الوقت نفسه نظر في حضور المرجع في هذه العلاقات(١٣). ولكن معرفتنا بهذا المرجع أو بهذه البنية المحيطة تعمق إدراكنا للنص، وتعيننا على الربط بينه وبين الظواهر الاجتماعية التاريخية المعاصرة له. وباختصار أقول: إن الذات الشاعرة ذات اجتماعية تبدع إبداعا ذاتيا متميزا ذا هوية اجتماعية. وإن الكشف الدقيق عن بنية هذا الإبداع يكفل الكشف عن الذات الاجتماعية المبدعة. أو قل: إن على بنية النص أن تجسد رؤية مبدعه للعالم من حوله.

ومن الواضح أن هذا الاتجاه في دراسة الظاهرة الأدبية يرفده ويلتقيه اتجاه سيمولوجي يعنى بالتركيز على التحليل الاجتماعي للرموز الفنية في الأدب من صور وأخيلة وتراكيب(١٤). وقد تخيرت لهذا المبحث ـ بل لهذه القراءة ـ نصا واحدا من شعر الحنين الذي كثر وشاع في صدر الإسلام، فجرى على ألسنة كثير من المهاجرين والفاتحين الذين تصرفت بهم الأقدار في تلك المرحلة الانتقالية القلقة من حياة المجتمع العربي، فحملتهم إلى ديار غريبة لم يألفوها، وقوم غرباء لم يعرفوهم. وهو شعر وجداني عذب رقيق، يتوهج بالشوق، ويفيض بالمشاعر الإنسانية الأصيلة، ويمور بالعاطفة الصادقة. شعر مفعم بحزن إنساني شفيف، فيه صفاء الدمع وحرارته، ورقة الحب وانكساره، وقسوة الحزن وصفاؤه، ولهفة المشتاق الخائب، وصبوة العاشق المحزون الذي لا يستطيع أن يتوب عن الشوق، ولا يقوى على التجمل بالصبر. شعر تخالطه مرارة إنسانية عميقة أو بوح نفسي شفاف كقطعة من الماس، يستبطن الذات فيصور أحاسيسها وانفعالاتها وانكسارها وخيباتها، فتبرز فيه لحظة الضعف الإنساني بكل فتنتها وبهائها. وقد آثرت أن يكون النص المختار أرجوزة ـ والرجز، على ما نعلم أو على ما شاع عنه، ضرب من الشعر وعرٌ كزٌ ـ قالها أحد الأعراب وقد شطحت به النوى فغلبه الشوق الغلّاب، وضاق بغربته بين أناس ليسوا من قومه ولا من عشيرته ولا من لسانه.

النص :

قال أعرابي :

دعِ المطـــايـــا تنسم الجنـــوبـــا
إن لها لنبـأ عجيبـــــــــــــا
حنينهـــا ومـــا اشتكت لغـــوبـــا
يشهـــد أن قـــد فـــارقت حبيبـــا
مـــــا حملت إلا فتىً كئيبـــــا
يُسرُّ مـــــا أعلنتْ نصيبـــــا
لـــو تـــرك الشـــوقُ لنـــا قلـــوبـــا
إذن لآثـــــرنــــــا بهن النّيبـــــا
إن الغـــريب يسعـــد الغـــريبـــا(١٥)

هـذا النص قالـه أعرابي مجهـول في تلك المرحلـة الانتقاليـة القلقة من حيـاة المجتمع العربي، مرحلـة صدر الإسلام، التي شهدت توزع الشخصيـة العربية بين الماضي والحاضر، وبين منظومة قيمها القديمة ومنظومة قيمها الحاضرة، وبين حياة ألفتها وخبرت أسرارها وحيـاة جديدة لا تعرف عنها شيئا تغـامر بدخولها. ومما عمق حـدة هذا التـوزع انقـلاب الحياة بـالنـاس، وسرعـة توالي الأحـداث الكبرى، فلم تجد النفس العربية وقتا كـافيا للتكيف الهادئ المتأني، فقد كان كل شيء يمضي بسرعـة، وكـان كل شيء يتغير بسرعة، وزاد هـذا الـوضع التـاريخي القلق رهـافة وانشطـارا خـروج أولئك العرب إلى أرجـاء الدنيـا الـواسعة فـاتحين ومهاجرين، فكان هذا التوزع النفسي الجديد بين مدارج طفولتهم ومرابع صباهم وبين مهاجرهم الجديدة. وإذن هي مرحلة تاريخية عاصفة ـ درجنا على تسميتها مرحلة انتقـالية ـ تخلخلت فيها منظـومة القيـم القديمة، فبـدأت تفسح المجال لمنظـومـة قيم جـديـدة لم يبلُهـــا المجتمع من قبل، وتغيرت فيهـا أنماط السلـوك الاجتماعي، وغـدا كل شيء في حـالـــة صيرورة وانتقـال. وإذن، أيضـا، ليس غريبا أن نجد في شعر هذه المرحلة ما يجسد هذا التوزع النفسي، ويكشف عنه.

وإذا صح أن في كل ثقافة ألفاظا محورية غنية بل مثقلة بالدلالة، فقد يكون بوسعنا أن نجد في هذا النص ثلاثة ألفاظ محورية هي: المطايا والفتوة والغربة. ويعرف قارئ الشعر الجاهلي، وشعر العصور اللاحقة أيضا، مكانة الإبل «المطايا» في حياة الإنسان العربي وثقافته، ومن ذا الذي يستطيع أن يتصور الحضارة العربية القديمة دون أن تكون صورة الإبل ملء السمع والبصر؟! ويعرف قارئ هذا الشعر أيضا مكانة الفتوة «فتى» في حياة ذلك المجتمع وثقافته، ومن ذا الذي يستطيع أن يتصور الحضارة العربية القديمة وقد خلت من مفهوم الفتوة ورموزها؟ ولست أخطئ ولا أغالي إذا قلت: إن مفهوم «الفتوة» في تاريخ المجتمع العربي حتى أواخر العصر العباسي كان قرينا بل مرادفا لمفهوم «المروءة» الذي يكشف جذره اللغوي عن مفهوم العرب للإنسان، وهو مفهوم مفعم بمعان إنسانية نبيلة، فليس الإنسان جديرا بإنسانيته إن لم يكن «امرأ» أي «فتى»(١٦).

وقد اكتسب لفظ «الغربة» دلالات إنسانية واجتماعية ونفسية ثرية عبر تاريخ طويل حافل بصراع مرير بين الإنسان العربي وذاته، وبينه وبين شروطه التاريخية في وقت معا(١٧).

وتظهر قراءة النص ـ وإن تكن قراءة عجلى ـ وجود شخصيتين فيه هما: شخصية الشاعر الفتى الذي يقوم بوظيفة السارد أو الراوي، وشخصية الإبل، وقد لفتهما، فاشتبكتا وتداخلتا، حالة وجدانية واحدة هي حالة «الغربة» التي نجم عنها كل هذا الحنين الموجع العاصف.

وتستطيع القراءة العجلى أن تقسم النص ـ وفق نظرة شكلية صرف ـ إلى ثلاث وحدات: وحدة الإبل (١ ـ ٤) ووحدة الفتى (٥ ـ ٨) ووحدة الغربة (٩) التي تتداخل فيها الوحدتان السابقتان تداخلا فذّا مدهشا يجعل قسمة هذه الوحدة بين الوحدتين السابقتين أمرا مستحيلا، فكل منهما تصلح أن تكون مكان الأخرى لأنهما أصبحتا في آخر النص وحدتين متجانستين على المستوى اللغوي ـ بعد تجانسهما على المستوى المعنوي في السابق كما سنرى ـ، فقد عبر النص عن كل منهما باللفظ نفسه «الغريب».

بيد أن قراءة أخرى للنص لا تناقض القراءة السابقة، ولكنها تطورها وتنميها، ستكون جديرة بالكشف عن ثرائه، وقدرة بنيته الفنية على تجسيد رؤيته. وإذن هي قراءة لا تبدأ من الصفر، بل تبدأ من حيث وقفت القراءة السابقة، أي هي نظرة مستأنفة فيه.

يبدأ النص بظاهرة أسلوبية معروفة في شعرنا القديم هي ظاهرة التجريد «دع المطايا»، وهي ظاهرة تشيع في شعر الحنين شيوعا يلفت النظر، ويجعلها صالحة لحمل دلالة عامة لا تختص بالشاعر وحده أو تقتصر عليه، بل تعكس المناخ الروحي والنفسي العام لأولئك الفاتحين وقد غلبهم الشوق، وأرقتهم بروق الحنين، وغالهم من أمر الغربة ما يغول.

فالتجريد «هو تمثيل مأساوي لانشطار الشخصية في جهدها الخارق لملاحقة الذات، والإمعان في الغوص إلى آبار الوعي الباطني العميق»(١٨).

ويتضمن التجريد ههنا - كما هوواضح - فعلا يقع على «المطايا»، ويقيد فعلها تقييدا مرتبطا بالجهة أو المكان الذي ترمز له ريح الجنوب «دع المطايا تنسم الجنوبا» مما يجعل هذه الريح، أو هذا المكان فضاء شعريا يتجه إليه التجريد، وتنكشف بذلك صبوة الذات الشاعرة - صاحبة التجريد - المثقلة بالمشاعر إلى فضاء روحي ونفسي يجسده الفضاء الشعري، ويرمز له، ويدل عليه. ويتضح من ذلك أن المطايا ذريعة يتوسل بها الشاعر للتعبير عما يعتلج بين جوانحه. فإذا مضينا نتتبع هذه المطايا التي كلفها الشاعر عبء الكشف عن نفسه والترجمة عن أشواقه - وإن يكن ظاهر الشعر، وهنا تكمن المفارقة، يوحي بأن الشاعر هو الذي يكشف عن نفوس الإبل ويترجم عنها - وجدناها تزيح صورة الشاعر من السياق الشعري، وتنفرد وحدها بهذا السياق في عدة أبيات شعرية متلاحقة. وتمثل حركة الضمائر - والضمير علامة نصية جديرة بالاهتمام والمتابعة - هذه السيطرة على النص (٢ - ٥ إن لها . . . . . إلا فتى كئيبا)، ففي هذه الأبيات كلها لا نجد ضميرا آخر ينافس ضمير المطايا، أو يلوح بجانبه. فإذا دققنا النظر في هذه الأبيات بيتا بيتا وجدنا البيت الأول تقريريا مباشرا (إن لها لنبأ عجيبا)، فهو يؤكد حالة أو خبرا بطائفة من المؤكدات اللغوية (إن + لام التوكيد «المزحلقة» + التنكير الدال على الإبهام المطلق + الصفة)، فتظهر

الدلالـة في البيت دلالة إعلامية أو إخبـارية ذهنية. ولكن الشاعـر لا يعتّم أن يردف الإعـلام أو الإخبار الـذهني أو التقـرير بـالـوصف والتصويـر سعيـا منه إلى جـلاء الغموض الذي أحدثه التنكير، فينتقل من تقرير الحالة إلى تصويرها:

«حنينهـــا ومـــا اشتكـت لغـــوبـــا

يشهـــد أن قـــد فـــارقت حبيبـــا»

وتظهر في هـذين البيتين دلالة تصويريـة تبرهن صحة الخبر أو التقريـر السابق، وتغنيه بملامح نفسية وإنسانية متوهجة هي ملامح الحنين والشكوى والتعب والفراق والحب. ويتضح من هـذه الألفـاظ أن تصـويـر الحالـة لا يتم في سيـاق القصيـدة المألوف أو المتوقع، بل يتم في سياق غزلي يستعير له الشـاعر ألفاظ الغزل الانفعالية ذات الرصيد العـاطفي الضخم، وبذا ترتفع المطايا من المستـوى الحيواني إلى مستوى الإنسان العاشق المحروم، فتتحرر من صورتها الحيوانية قليلا قليلا، وتكتسب رويدا رويدا مـلامح إنسـانية واضحـة، ولحظة لحظة سـوف يغذي الشـاعر هـذه الملامح ويثبتها ويزيدها ثراء وعمقا على نحو ما سنرى. وتظهر بداية توكيد هذه الملامح على المستوى اللغوي باستخدام حرف «أن» المؤكد وحرف التحقيق «قد»: «**يشهد أن قد فارقت**....» بالإضافة إلى اقتراضه الألفاظ الوجدانية من معجم الغزل الأسيان على نحو ما لاحظنا.

ولعل ما تقـدم يدل دلالة واضحة على ظـاهرة شكلية جديـرة بالاهتمام، لأن الشكل أحـد مستـويـات المعنى، بـل هـو «أقصى حـالات التجـريـد، وأعلى نماذج التركيـز للمضمون»[١٩]، وهذه الظاهرة هي ـ على مستوى البنية ـ ظاهرة «تحول الأسلوب» من طبيعتـه الأولى إلى طبيعة غـزلية، وهي ـ على المستوى الـوظيفي ـ تعني تحولا في طبيعـة العلاقات القائمة بين الشاعر والمطـايا، وهو تحول إيجابي يعمق التعاطف بينهما، ويزيده ثراء وجمالا، ويجعله من طبيعة إنسانية صرف على نحو ما لاحظنا منذ قليل.

ولا يلبث الشاعـر أن يعود إلى الصيـاغة التقريـرية المبـاشرة كما فعل في البيت الثاني سابقـا «إن لها لنبأ عجيبا، ما حملت إلا فتى كئيبـا»، فهذان البيتان متنـاظران من حيث تصور الشاعر للمعاني، فهو في كل منهما يقرر خبرا ما تقريرا مباشرا، ويؤكده بجملة من المؤكدات ـ هي في البيت الثاني كما لاحظنا سابقا: إن + لام التوكيد + التنكير + الصفة.

وهي في البيت الخامس «ما حملت إلا فتى كئيبا» : أسلوب القصر + التنكير + الصفة ، مما يجعل دلالة الصياغة دلالة إعلامية أو إخبارية ذهنية . ولئن كان التقرير أو الإخبار في البيت الثاني إيذانا ببدء وحدة المطايا ، إن التقرير أو الإخبار في البيت الخامس إيذان ببدء وحدة مستقلة ظاهريا .

ويبدو البيت الخامس جامعا ـ كمطلع الأرجوزة ـ المطايا والشاعر معا ، وهو جمع تشد أواصره ظاهرة القصر البديعة ههنا لأنها ترشح لظهور مزيد من التقارب والاندماج أو التوحد في فضاء شعري فسيح ليس فيه سوى طرفي الظاهرة : المطايا والشاعر . ولا تلبث هذه الظاهرة أن تنحل أو تتجلى معنويا في البيت السادس «يسرّ مما أعلنت نصيبا» ، فنرى هذا الرابط الوجداني العميق بين المطايا والفتى ، فكلاهما محب مشتاق برّح به الهوى والحنين . ولكن هذه الوشيجة الوجدانية العميقة قائمة على أساس من «المخالفة» بقدر ماهي قائمة على أساس من «التشابه» ، فكلا الطرفين محب مشتاق يعصف به الحنين –وهذا هو وجه التشابه– ولكنهما بعدئذ مختلفان ، فهو «يسرّ» بعض ما في نفسه ، ويلوذ بالصمت ويعتصم بالكتمان قدر الطاقة ، وهي «تعلن» ما في نفوسها وتبوح به ـ وهذا هو وجه المخالفة ـ ، ولعل هذا الاختلاف في كيفية التعبير ـ أي في المظهر السلوكي «يسر ، تعلن» ـ عن التشابه بينهما يعمق مفهوم «التشابه» أو يكمله . بعبارة أصدق وأدق : نحن أمام حنين عام بعضه سرّي مكتوم ، وبعضه الآخر صريح معلن . فإذا نظرنا في البنية اللغوية وجدنا تجسيدا لغويا لهذه الوشيجة ، فالتشابه والمخالفة في الأمر نفسه «يسر مما أعلنت» ، فعلى اسم الموصول «ما» يقع فعلا الإسرار والإعلان ، إنهما من جوهر واحد ، ولكنهما مختلفان في واقعها السلوكي التعبيري ، فأحدهما سرّ مخبوء والآخر معلن صريح . ويحسن بنا أن نتتبع حركة الأفعال في النص ، فقد كان كل فعل يستقل بمجاله النحوي ، ولم يسبق لهذه الأفعال قط أن اشترك اثنان منها أو أكثر في معمول واحد . ولكن الأمر يختلف عن عهده في هذا البيت ، فهذه أول مرة يتشابك أو يشترك فعلان في موضوع واحد أو معمول واحد على نحو ما يتشابك أو يشترك صاحباهما .

وليس مبالغة ولا إسرافا أن نظن أن هذا التشابك اللغوي تجسيد لتشابك معنوي بين صاحبي الفعلين . ويتعمق هذان المفهومان ـ مفهوما الشبه والمخالفة ـ بمظاهر

لغوية أخرى، فبين الإسرار والإعلان طباق، وكل طرف في الطباق يجلو الطرف الآخر ويكشفه، لأن المقابلة بين معنيين تزيدهما جلاء ووضوحا، والطباق ـ على ماهو معروف ـ بنية لغوية ذات حدين متناقضين كالمقابلة. وبين «يسر» و«أعلنت» تشابه آخر، فكلاهما «فعل». واختلاف آخر، فأحدهما «ماض» مسند إلى «المؤنث» والآخر «مضارع» مسند إلى «المذكر».

إن علاقة الذات بالموضوع أو بالآخر خصبة ومعقدة، فعلى كواهل الأشياء يلقي الشعراء أحاسيسهم ومشاعرهم. وإن التقابل الذي نراه في هذا النص بين الشاعر والآخر ليس تقابلا ضديا، وليس عشوائيا، ولكنه تقابل تكاملي ينضم به النظير إلى نظيره فيغنيه ويكمله. ولذا ليس غريبا أن يعلن الشاعر أنه لا يكتم كل شوقه بل يكتم «نصيبا» منه «يسر مما أعلنت نصيبا»، فأين البيت الثاني من هذا الشوق؟ ولمن باح به، ونحن لم نسمعه يحدثنا عن نفسه قبل الآن؟ هل نخطئ إذا ظننا أن أشواق هذا الشاعر قد تضاعفت في نفسه فأثقلته، فأسرّ نصيبا منها، وباح منها بنصيب بطريقة فنية مراوغة حين اصطنع هذه الإبل لتبوح بشطر من شوقه نيابة عنه؟ وهل نسرف إذا ظننا أن هذا الحاضر المكتوم امتداد لذلك الماضي المعلن؟ إن الصورة الإنسانية للمطايا تزداد بروزا وعمقا، فقد اكتشف الشاعر رابطا وجدانيا يوثق صلته بها، ولم يعد التعبير عن إنسانيتها يتم في سياق غزلي رامز، بل غدا هذا التعبير صريحا أو قريبا من الصراحة.

ولا يلبث التعبير أن يزداد صراحة أو انكشافا حين يخلق الشاعر موازاة صريحة بينه وبين هذه المطايا:

«لو ترك الشوق لنا قلوبا
إذن لآثرنا بهن النيبا»

فقد أخبرنا من قبل أن الإبل قد فارقت حبيبها، وسكت عن ذكر قلوبها. وها هو ذا يخبرنا أنه قد فارق أحبابه كهذه الإبل تماما، وقد ذهب الشوق بقلبه إثر الأحباب. ولا يلبث أن يخبرنا بصورة فنية مواربة أن الشوق قد ذهب بقلوب تلك الإبل. ولماذا يؤثرها بقلبه لو لم تكن قلوبها قد ذهبت وتقطعت شوقا وحنينا؟

وحين يبلغ الشاعر هذا المبلغ في تعاطفه مع الإبل ـ حين يشاركها الشوق والحنين والفراق وذهاب القلـوب ثم يبلغ به الموقـف أن يؤثـرها بقلبه لو أبقى لـه الشوق قلبا ـ لا يبقى من حيـوانيتها قدر أي قدر، بل تكتسي مـلامح إنسانية عميقة خـالصة، ونصبح أمام نموذجين إنسانيين مفعمين بروح الإنسان هما: الشاعر والمطايا.

ويحسن بنا أن نلمح تجسيد اللغة لهذه الوحـدة الوجدانية العميقة، قال: «**إذن لآثرنا بهن النيبا**»، فعبر عما كان يود أن يفعله تعبيرا أخرجه من حيز المتوقع أو المأمول إلى حيز الـواقع الذي وقع وانتهى أمـره، فلم يقل «لكنّا نـؤثر. . .». وليس يغير من الموقف شيئا أن هذا الإيثار قد امتنع لامتناع أمر سـابق له، فالشاعر لا يحزن لذهاب قلبه، بل يحزن لأنه لا يستطيع أن يعوض هذه الإبل قلوبا عن قلوبها!! فتأمل.

وليس يخفى مـا في هـذين البيتين من تغير لافت للنظـر في حركـة الضمائر، فقـد عـدل الشاعـر عن ضمير المخاطب الفرد أو الغائب الفـرد ـ وهما الضميران اللـذان استخدمهما للتعبير عن نفسه سابقا ـ أو المتكلم الفـرد ـ وهو الضمير الذي كنا نتوقع استخدامه للتعبير عن نفسه ـ وانحرف إلى التعبير عن نفسه بضمير الجماعة المتكلمين «لنا ــ لآثرنـا». ولعل هذين الأمـرين معا ــ الانتقال بين ضمائر الحضـور والغياب، والمتكلم والمخاطب والغائب، والانتقال من ضمير الفرد إلى ضمير الجماعة، للتعبير عن ذات واحـدة هي ذات الشـاعر ــ يكشفـان عن قلق الشـاعـر وتوزعـه وتشعثـه النفسي، وهي الملامح التي تلوح في أرجاء النص منـذ مطلعه، والتي يحاول الشاعر الفرار والتخفف منها منذ مطلع النص أيضـا. ولعل عدول الشاعر عن ضمير المفرد إلى ضمير الجماعة يصلح دليلا على أن هذا النص لا يعبر عن حـالة فردية، بل يعبر عن المنـاخ الروحي والنفسي العام لأولئـك المغتربين في تلك المرحلة القلقة مـن حياة الإنسان العـربي، ولعل هذا هو سر ظهور كلمـة القلوب ـ وهي جمع كما نرى ــ بدلا من كلمـة «قلب». فإذا صرنـا إلى البيت الأخير من النص رأينـا الشـاعـر يتحـدث حديثـا تقريـريا مبـاشرا عن علاقـة الغريب بـالغريب، ومـواساة كليهما لصـاحبه، وسعادة أحدهما بالآخـر مكررا لفظ «الغريب» تكرارا يمنح البيت دفئا إنسـانيا غامرا بما يختزن في سياقه التاريخي الاجتماعي من معاني الغربة وإيحاءاتها الثرية. ويزيد هذا الدفء تـوهجا وجمالا، فيحـوله إلى تـواصل إنساني حميم هـذا التكرار اللغـوي الذي

يجسد تكرارا دلاليا لا يـؤكد الدلالة الأولى، ولا يميزها من الـدلالة الثانية، بل يجمع الدلالتين ويوحدهما، ويمنحهما هوية واحدة تصلح لكل من الشاعر والمطايا منفردا، وتصلح لهما معا.

ولقد قلنا سابقـا: إن الغربة لفظ محوري في الثقافة العربية، فقـد تصورها العرب منذ امرئ القيس بل قبله، كما تصورها هـذا الأعرابي صاحب النص، رابطا وجدانيا ووشيجة نفسية قوية تزخر بكثير من المشاعر والأحاسيس الغامضة. بيد أنه ليس من الفطنـة في شيء أن ننظـر إلى هذا الحديـث الذي يكتسي طـابع الحكمـة بمعـزل عن الأبيات السابقة له. حقا إن هـذه الحكمة تقع في إطار إنساني صرف، ولكن ألم يرق الشاعر بالإبل فيما تقدم من النص حتى جعل منهـا إنسانا سويا يحس ويتألم، ويحنّ ويحب، ويشقى و. . . و. . . إنسـانـا مفعما بـروح الإنسـانيـة؟ وإذن أحـد هـذين الغريبين هو المطـايا والآخر هو الشاعر. وهـذه الصياغة التقريرية الصـارمة هي ـ في حقيقتها ـ نتيجة لصياغة تصويرية فنية في النص، وليست تقريراً لفكرة ذهنية طارئة على النص، فقد رشّح الشاعر لهذه الحكمـة فيما تقدم، وراح يجمع رحيقها من تلك الأبيات بيتـا بيتا حتى اجتمعت لـه على هذا النحو من الـوضوح الباهـر والتقريـرية الصارمة مستعينا بالقياس الشعري، وبالتدرج في بنـاء العلاقة الوجدانية ببراعة فنان موهوب يعرف كيف يوظف العناصر البنائية في الشعر توظيفا فنيا راقيا.

وهذه الحكمة التي تأتي خاتمة للنص، وتتويجا لمنطقه الداخلي في الوقت نفسه، يمكن أن تكون وثيقة الصلة بمطلع النص. فهذه الدعوة إلى حرية المطايا في تنسم ريح الجنوب هي نتيجـة لسعي الغـريب من أجل سعـادة الغـريب الآخر. وفي هـذا الاستنشـاق من السعـادة مافي استنشـاق ريح الأهل والأحبـاب. ولعل هـذه الصلة الـوثيقـة بين المطلع والخاتمة هي سر التجانس الإيقاعي بينهما، فهما من نمط إيقاعي متقارب جدا.

وهذه الحكمـة هي أيضـا الفكرة المهيمنة في النــص، أي هي نواتـه الدلاليـة، ولا يزيد النص على أن يكـون تكرارا معنويا وفنيا لهذه الفكـرة، أو ـ ولعل هذا أدق ـ تنمية وتطويرا لهذه النواة الدلالية عبر علاقة الذات بالآخر، بكل ما اشتمل عليه هذا الآخر من دلالات وجـدانية وتصويريـة ورمزية. وهـذا يعني أننا نرى «المطايـا» ههنا معادلا مـوضوعيـا للشاعـر ينهض بعبء التعبير عنه. فقـد أسقط الشاعـر تجربته

الـوجدانيـة على هذه المطـايـا فكانت مـرآة لهذه التجـربة، وخفف بـذلك من وطأة مشاعـر الغربـة الباهظة على نفسـه، وكسر بعضا من حـدّتها، وعرضهـا من خلال «الآخر» فكسب لها صفتي «الموضوعية» و«الحياد».

وقد لاحظ الـدكتور كمال أبو ديب هـذا الملمح في الشعر الجاهلي الذي يعـد هذا النص امتدادا للتيار الـوجداني فيه، بلغته العـذبة البعيدة عن الغربـة، فقال: «لقد كانت التوسطيـة والبعد عن التعبير الانفعالي الحاد سمة أسـاسية في الشعر الجاهلي. ومن الطبيعي أن يبحث الشاعر عن وسيلة لتخفيف حـدة الانفعال والرؤية وهو يجد ذلك في اللوحة والمشهد والحكاية، فهي جميعا تمنح الشعور طابعا موضوعيا، وتخرجه من حيـز الفـردي الضيق إلى حيز الإنسـاني الـواسع، ومن التعبير المبـاشر إلى التعبير الرمزي»[٢٠]. على هذا النحو حاول هذا الشاعر أن يحل أزمته النفسية، وأوهمنا أنه يتحدث عن العالم الخارجي ـ عالم الإبل ـ، ولكننا ندرك إدراكا واضحا أن «الغيرية» في الشعر هي ـ في كثير من الأحيان ـ ذاتية مقنّعة، وهذا هو سر التعاطف العميق بين الشـاعر والإبل على نحـو مـا وضحنـا سابقـا. وإذن ليس غـريبـا أن نقول ـ ونحن نتحـدث عن هذا النص ـ إن الشعر تكـرار معنوي، ففي كل نص مقـولة مهيمنـة يصدر عنها. أو لنقل إن لكـل نص نواة، «وكل نواة لإنتاج خطـاب تنمو عن فلقها إلى فرعين أو ثلاثـة أو أكثر. . . ومع هذا التشعب فإن النص غالبـا ما يبقى فيه خيط رابط بين أجزائه، إذ السيرورة التأويلية ليست إلا تعقيدا للنواة، وتفصيلا لمجملها، وتوضيحا لها ضمن مـدار حديث وحيد. أي أن تلك التشعبات ليسـت إلا أغصانا لشجـرة وحيـدة. ينمو النـص إذن بإبعاد التشعبـات المحتملـة التي تنـاقض مـدار الحديث، وبتنمية التشعبات التي لا تناقضه، ولكن تضاده أو تتداخل معه»[٢١].

ولقد أعلم أن السياق هو منبع العـلاقات والهوية والانتماء، ففي السياق تتجلى علاقة الـذات الشاعرة بالآخر واشتباكهـا به سواء أكان هذا الآخـر بشرا أم حيوانا أم أشياء أم زمنا أم مكانا. ولقد كشف سياق النص عن حنين جارف إلى الانتماء، وبدا الشاعر مسكونا بهاجس مؤرق هو هاجس التواصل، ولكن انتماءه ظل انتماء عاطفيا غامضا هو الانتماء إلى الجنوب، وزاده هاجس التواصل كثافة عاطفية وغموضا لأنه تواصل مع الغـريب الذي لا انتماء له ـ فيما نعـرف ـ سوى الغربـة إن كان يصح أن

تكون الغـربة انتماء، والـذي هو نظير الشـاعر ومعـادله. وهكـذا بدت لنـا الذات الشاعرة ههنا ذاتا مؤرقة مشعثة أثقلتهـا المشاعر، وأرمضتها اللوعة، وغلبها الحنين، فلم تواجه العالم لترى موقعها فيه رؤيـة موضوعية، بل لاذت به، وامتزجت به لترى نفسها وحدها في مرآته الضيقة الواسعة! ولا تثريب على الشاعر فيما فعل، فهو أحد هؤلاء الغـرباء الـذين عابثتهم الحيـاة فطالت معـابثتها، وتصرفت بهم ريـح القدر العـاتية، وردّتهم ضـوضاء الـزمن الجديد الـذي يعبرونه إلى همسـة القلب الكليم، فراحـوا يبوحون بأسراره ومـواجده، ويغنّون أحـزانه وأشواقه وأحـلامه اليائسـة هذا الغنـاء الشجي الممتـد الـذي يـرشح مـرارة وخيبة وانكسـارا. إنها لحظـة الضعف الإنساني النبيل التي لا يبرأ منها أحد، ولا يعرف بهاءها وعمقها إلا أولئك الجديرون بأن يكونوا بشرا. إن الذات الشاعرة في هذا النـص هي موضوع التجربة الشعرية كما تبين لنـا، وهي ذات مـوجعة حـزينـة تترجم عن نفسهـا بمعزل عـن حقائق الحيـاة الجارحة كالصقور، بل لعلهـا تفعل ذلك بسبب هذه الحقائق دون أن تدري! ولعل هذا الانكفاء على الـذات واستبطانها هما سر بساطة هذا النص وقـربه من النفوس.

وقد لاحظ نقاد الشعـر ودارسوه هذه الملاحظة على الشعر الوجـداني عامة، وحسبي للدلالة على ذلك أن أنقل هنـا طرفا من كلام قريب من يدي الآن للـدكتور صلاح فضل، يقـول: «لأن السلوك اللغـوي للشاعـر الغنائي وطـريقته في صيـاغة عـالمه وتشكيل رؤيته يتسم أساسا بغلبة طـابع البساطة، مهما تعددت الأنماط التي تصاغ فيها هـذه اللغة الغنائيـة، فإذا أخذنا نستخلـص مكونات هـذه البساطة الغنـائية وخواصهـا البارزة وجـدنا أنها تتمثل من منظـور البنية في قـرب المسافـة، وشحنات الذكريات، والعفـوية الطاغية. وفيما يتصل بالموضوعـات وطريقة اختيار الكلمات والصيغ التي تشير إليها فإنه يفضل الوجداني منهـا مما يتعلق بالنفس أكثر مما يرتبط بالعقل، على تزاوج الأمرين وصعوبة الفصل بينهما في كثير من الأحيان. كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها على مستوى الإدراك المباشر قدر من الإيجاز تلعب فيه أشكال التكرار دورا توزيعيا حاسما، كما توظف فيها الـوسائل الحساسة مثل الإيقاع والرنين الصوتي دون مبالغـة مما يخلق في نهاية الأمر نغمـة خاصة هي وحدهـا الكفيلة بإثارة الاستعداد النفسي للتلبس بحالة الشعر»(٢٢).

وكل هذه السمات والخصائص التي ذكرها د. صلاح بارزة في هذا النص على نحو ما بيّنها. ولكننا نستطيع أن نزيدها جلاء، وأن نضيف إليها بعض السمات الأخرى إذا نحن أعدنا النظر من جديد في هذا النص. ولعل أول ما يلفت النظر هذا المطلع المتوتر الذي يشبه الزفرة المخنوقة حين تنطلق من القلب «دع المطايا تنسم الجنوبا». فنحن لا نكاد نتابع هذا الطلب، ولا الشاعر يتابعه، فهو يصدع بطلبه دون انتظار للجواب، فيكشف بذلك عن كثافة المادة الوجدانية التي يصدر عنها على نحو يذكّرنا تذكيرا قويا بملامح فنية نفسية في شعرنا العذري. ومن المعروف الشائع أن الصيغ المتوترة عامة عنصر أساسي من عناصر الشعر الغنائي.

ونحن نلاحظ أيضا وفرة حروف المد واللين التي تتغلغل في ثنايا النص، وتأتي خاتمة لنهايات أبياته ألفُ الإطلاق التي تسمح بامتداد الصوت والتفريج النفسي. وينبع من ذلك كله سخاء موسيقي متدفق، وتموجات رقيقة ناعمة بعيدة عن النبرة العالية والجرس القوي مما يجعل من النص نصا غنائيا ذاتيا على المستوى النفسي الوجداني وعلى المستوى اللغوي والموسيقي أيضا، ومما يسمح للشاعر بالتعبير المرهف الحار عن جيشانه العاطفي، وقلقه وتوزعه.

ومن الملاحظ أيضا أن الحدث لا ينمو أو يتطور في النص، بل يبقى الشاعر يدور حول نفسه يتأملها ويستبطنها. ومن المعروف الشائع أن الشعر الغنائي لا يطور الحدث في القصيدة، بل يشكل تنويعات على أنغام اللحن الأساسي.

ولعل الأذن لا تخطىء ملمحا غنائيا آخر في هذا النص هو هذا التداخل أو التنويع الواسع بين السرد والغناء(٢٣).

وقد يكون مما يلفت النظر أيضا أن الشاعر قد اختار وزن الرجز لنصه، وقد ظن كثير من الباحثين أن هذا البحر بنغماته القوية لا يصلح لحمل مشاعر الحنين الناعمة الرقيقة المنسابة، فراح هذا الشاعر يروّض هذه النغمات القوية حتى انقادت أيما انقياد، فعادت كالريح الرخاء. وحقا لقد أبدع في تطويع هذه النغمات، وتفنن في استخدامها وتوظيفها، فأحدث من وزن الرجز نفسه ثماني جمل موسيقية متمايزة في تجلياتها الصوتية، فكشف بهذا السخاء الموسيقي المتنوع الذي لا يكاد يقر على نمط بعينه عن حالة وجدانية قلقة لا تكاد تقر

على إيقـاع نفسي واحـد، بل هي دائمـة التقلب من حـال إلى حـال. فليس في أبيات النص التسعة بيت واحد يماثل بيتا آخر موسيقيا سوى قوله:

«يشهـــد أن قـــد فـــارقت حبيبـــا

مـــــا حملت إلا فتـى كئيبـــــا».

ولعل هـذه الملاحظة تـدل على أننـا ننظـر إلى الإيقـاع في النص بـوصفـه أحـد مستويـات الأداء في العمل الفني، ونرى لـه ـ بنـاء على هذه النظـرة ـ دلالـة وظيفية واضحة في كثير من النصوص، ولكنها دلالة وصفية لا دلالة معيارية.

وليس تزيدا أن نشير إلى ملمح غنـائي آخر يشيع في شعرنا العـذري خاصة، وفي شعرنا الوجداني عامة، وهو عدم العناية بالصورة المجازية ـ كما هو واضح في هذا النص ـ والاستعاضة عنها بتوظيف العناصر البنائية الأخرى توظيفا فنيا راقيا على نحو ما بيّنا.

وبعد فـإن ظاهر الشعـر رقراق متمـوج أنيق مخادع. ومن العبث وقلـة الحيلة أن نوهم أنفسنا بأننا نفهم الشعر ونفسره بالنظر إلى هـذا الظاهر وحده. بل لابد لنا ـ إذا أردنـا أن نصطنع الجد في أمـر الشعـر ـ من أن نكشف عن بنيتـه التي تجسـد رؤيتـه وتصدر عنها في الوقت نفسه. فكل نص ينمو «عن طريق المماثلة والتفارق والتضاد، وتحت تحكم عمليتين متكاملتين هما: البسـاطة البنيـوية والتعقيـد المنظم أو السكون والـدينـامية أو التـوازن والـلا تـوازن أو الانفتـاح والانغلاق أو الاستقـرار والتكـون التشكيلي»(٢٤). ولكن هـذه البنية ليست بنية معـزولة، بل هـي عنصر في بنية أكبر منها. والظـاهرة الأدبيـة ليست ظاهـرة لغويـة إلا من حيث الأداة، بل هي ظـاهرة اجتماعية لها خصـوصيتها النـوعية، ومن ثم لابـد من إقـامة الصلة بينهـا وبين البنى الثقافية والاجتماعية الأخرى. ولا ريب في أن هذا النقـد الذي نرجوه ونطمح إليه هو «علم»، ولكنه لا يبرأ من روح الفن. يقول د. شكري عيـاد: «قد يكون النقد الأدبي بـوصفه علما عمـلا إبداعيـا، مثلـه في ذلك مثل أي عمل علمي آخر: أعني وجـود الإحسـاس، وأحيانـا نشوة الاكتشـاف، ذلك الضـوء المباغت الـذي يغمر الأشيـاء فيجعلها تضيء بدلالة مفاجئة... تمثل حقيقة إنسانية أكثر عمقا، إنني لهذا السبب أعتبر النقد علما وأعتبره في الوقت نفسه فنا أو نوعا أدبيا». ثم يضيف:

«لكن الناقد خلال عمليـة تفكيك النص و إعادة تركيبه، يدخل طـرفا فاعلا في إعادة تشكيل هـذه العلاقات، وطرحها طـرحا جديدا في نص نقـدي يضيف عمقا جديدا للنص الأول يتمثل في علاقات الناقد نفسه بالعالم»[٢٥].

هوامش

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ١/ ٧٤ وما بعدها. تحقيق: أحمد محمد شاكر. ط٢. دار المعارف. بلا تاريخ.
(٢) الجاحظ. الحيوان: ٢/ ٢٠، تحقيق عبدالسلام هارون. مكتبة مصطفى البابي الحلبي القاهرة ١٩٣٨.
(٣) تاريخ الشعر العربي. ص ٩٨.
(٤) المرجع السابق. ص ٩٩.
(٥) المرجع السابق. ص ١٠٠.
(٦) الرحلة في القصيدة الجاهلية. الباب الثاني ومقدمة الطبعة الثانية.
(٧) يوسف خليف. دراسات في الشعر الجاهلي. ص ١٢٥ وما بعدها. دار غريب للطباعة، القاهرة. بلا تاريخ.
(٨) سورة الحجر، الآية ٧٥.
(٩) انظر في ذلك على سبيل المثال لا الحصر:
١- مجلة فصول. القاهرة، يناير ١٩٨١.
٢- عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة/ بيروت ١٩٧٩.
٣- يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق، بيروت ١٩٨٥.
٤- شكري الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة ببيروت ١٩٨٦.
(١٠) انظر على سبيل المثال لا الحصر:
- باختين: قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي. ترجمة د. جميل التكريتي. مراجعة: د. حياة شرارة، بغداد ١٩٨٦.
- غولدمان: البنيوية التوليدية: ترجمة جمال شحيد. بيروت.
- مجلة فصول: القاهرة، يناير ١٩٨١.
- كمال أبوديب: الرؤى المقنعة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦.
(١١) انظر في ذلك على التمثيل لا الحصر:
- غولدمان: البنيوية التوليدية.
- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة ط٢، ١٩٨٠.
(١٢) أحمد القصير: علم الاجتماع بين البنيوية والماركسية والوظيفية. ر. م مخطوطة مقدمة إلى جامعة القاهرة، وقد طبعت هذه الرسالة، ولكنني لم أطلع عليها مطبوعة بعد.
(١٣) انظر يمنى العيد: في معرفة النص.
(١٤) انظر صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ص ٢٢، دار المعارف ط ٢، ١٩٨٠.
(١٥) أراجيز العرب: ص ٤. اللغوب: التعب. النيب: ج ناب: الناقة المسنة. توفيق البكري ط ٢، ١٣٤٦هـ.
(١٦) انظر كلمة «فتى» ومشتقاتها في الشعر الجاهلي، وانظرها ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ في شعر أبي فراس وشعر المتنبي.

(١٧) انظر دوران هذا اللفظ ومشتقـاته في باب الحنين من شعر الفتوح الإسلاميـة خاصة، وانظره في شعر امرئ القيس والمتنبي وسواهما.
(١٨) صـلاح فضل: شفرات النص. ص ٤٠، دار الفكـر للـدراسات والنشر والتـوزيع، القاهـرة ١٩٩٠.
(١٩) صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ص ١٣٧.
(٢٠) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة ص ٣٣٨.
(٢١) محمد مفتاح: مجهول البيان، ص ٥٩، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ١٩٩٠.
(٢٢) شفرات النص، ص ٥٠ وما بعدها.
(٢٣) انظر على سبيل المثال: اعتـدال عثمان: إضاءة النص، ص ١٥٠، ١٥٢، ١٥٦ دار الحداثة، بيروت.
(٢٤) مجهول البيان، ص ٥٨
(٢٥) نقلا عن اعتـدال عثمان: إضاءة النص. ص ١٠٦ وقد نقلت النص من مقـابلة للدكتـور عياد نشرت في مجلة «ألف» العدد الرابع عام ١٩٨٤.



الفصل الأول

رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة

أليس في تراثنا النقـدي مصطلحات تُقارب هذا العنوان؟ وإذا كـان الأمر كذلك فَلِمَ العدول عنها إلى «رؤية الذات»؟

بلى، إن في التراث ما يُقارب هذا العنوان، ويطوف به، ولكنه لا يَعْدِله. فقد تجد في هـذا الحديث أمشـاجاً مـردوداً بعضهـا إلى مـا يعـرف لدى الـدارسين بـ «المقدمـات» من غزل وظعن وعذل وشيب وشباب وغير ذلك، ومـردوداً بعضها إلى الفخر والعتـاب والاعتذار وغير ذلك ممـا يعرف لـدى الدارسين بـ «أغراض الشعر»، ولكن وجدانك هذا يقع في حـدود المقاربة والطواف، ولا يقع في حدود «العِدل». ولعلّ النـاظر في مصطلح «المقدمة» الذي كتبـت له السيرورة والشيوع فجرى على كل لسان، يـرى أنه مصطلح يوشك أن يكون أصـمّ أخرس لا يكاد ينطق بشيء سوى إشارته إلى مكانـه في صدور القصائد، وهي إشارة هيّنة الشأن لا تبلّ الريق. وأمـا مصطلح «الأغراض الشعـرية» فمصطلح يدمّـر الإحساس بـوحدة القصيـدة، ويكافح النظـرة العميقة إلى رمـزيتها، ويصـادر التفكير في طبقات المعنى، ويشـوب فضاءها النفسي بكدرة قاتمة، ويلغـي «مقولتها» الأم، ويلقي بيننا وبينها أستـاراً صفيقة من التبدّد والتشتيت، بالإضافـة إلى ما في هذا المصطلح من مباشرة وغلظة تجافيان روح الشعر وسحريته الحالمة.

وقـد عـدلت عن مصطلح آخـر أدق وأعمق من سـواه هـو مصطلح «الكتـابـة الذاتية» لأنـه ـ في ظني ـ يشعر المتلقي بمفارقة قـاسية لا مسوّغ لها، فليس يصحّ أن نعبّر عن «حضارة شفهية» لا يميزها أمر كما تميـزها «المشافهة» بمصطلح لا يدل على أمر كما يدّل على «الحضـارة الكتـابية»، وإذن هـو مصطلح لا ينـاسب روح العصر

الـذي نتحدث عنـه ولا يـوائمهـا، بل يبلبل تصـوّرنا لـذلك العصر، ويقحم عليـه تصورات وأفكاراً غريبة عن سياقه التاريخي الاجتماعي.

وليس مصطلح «منـاسبـة القصيـدة» بأقل بغيـاً وطغيـانـاً على الـذات من المصطلحـات السابقـة ـ وبين المنـاسبة وأغـراض الشعـر صلة رحم واشجـة ـ فقـد انطمرت هذه «الذات» أحياناً كثيرة تحت تراب المناسبات ولا سيّما مناسبات المديح، وبرزت عاريـة لا يسترها ستر أو بقية من ستر تحت أضواء منـاسبات أخرى ولا سيّما مناسبات الفخر. فكأنّما كتب على هذه «الذات» أن تكون خرساء لا تنطق بكلمة أو ثرثارة لا تكفّ عن لغو الكلام. إنها ذات منفعلـة تلقّنها المناسبة الخارجية ما ينبغي، فتوصد في وجههـا أبواب الحلم، وتسدّ من حولها ثغور المخـاوف، فإذا لكل مناسبة أو حالة قول نقي صرف لا تشوبه أطياف ولا وساوس!!

وتأسيسـاً على مـا سبق لم يكن العـدول إلى مصطلح «رؤيـة الـذات» رغبـة في التجديـد، أو انبهاراً بـه، بل كـان رغبة في «الـدقة»، وحـرصاً عليهـا. وحري بهذا المصطلح أن يُعيد النظـر في القصيدة العـربية القـديمة لا أن يصنّف مـا قيل عنها، فليس من همّه إعادة تصنيـف ما تفرّق واضطـرب وتبعثر في الـدراسات التي أقيمت عليها، ودارت حولها ـ وهي كثيرة، وبعضها يستحق التقدير والثناء ـ، ولكن همّه أن يؤسّس نظرة جديدة إلى هذه القصيدة تختلف عن ضرائرها السابقات.

***

إن ضروب النشاط الاجتماعي ـ ومنها الإنتاج الأدبي ـ متداخلة بعضها في بعض، ولكن لكل منها صفته النوعية، ونسبيته، وتاريخيته، وقانونه الخاص الذي لا يناقض القانون العـام. وإن معرفة هذه الأمور شرط لا غنى عنه لأيـة دراسة حقة. وليس في النشاط البشري شيء لا دلالـة أو لا وظيفة لـه، ولكن الدلالات والـوظائف متنـوعة مختلفة لا تقع تحت حصر. ولعلّ الدلالة الشعرية من أغمض هذه الدلالات وأعقدها وأدقّها. فالشعـر إدراك فني مجسّد باللغة ـ وهـذه هي صفته النوعية ـ للعالم وأشيائه وناسه وأحداثـه وعلاقاته، ودلالته دلالة فنيـة مرهفة تتدثّر بالغمـوض أحياناً كثيرة. وليس هذا الإدراك الفني منبتّ الصلـة بالتاريخ، فهـو استجابة لحاجـات جمالية في واقع تاريخي اجتماعي محـدّد، وجـزء من بناء ثقافي عام معبّر عن مرحلـة اجتماعية

من مراحـل تطور المجتمع[١]. ولذا فإن الشعر لا يعبر عـن ذات الشاعر فحسب، بل يعبر عن روح عصره أيضاً. ومهما تحدثنا عن تفرّد الشاعر وذاتيته وتجاوزه فلا معنى لهذا الحديث إلا إذا قسنا هذا التفرّد والتجاوز والذاتية بأمرين هما: مستوى تطور لغة الجماعـة في عصره، وتـراث التشكيل اللغـوي في شعـر هذه الجماعـة، فـالأمـر الأول يكشف عن خبرة الجماعـة التـاريخيـة، وعـن منطقهـا الـراهن في النظـر والسلـوك، ويكشف الأمـر الثاني عن التقـاليد الأدبيـة الموروثة أو الثـابتة المستقـرة، وعلى الشعر الأصيل الحق أن يخلق علاقات لغـوية جديدة دون أن يخلّ بقـوانين اللغة وأنظمتها، وأن يزلزل التقاليد الأدبية، أو يخلخلها، أو يعدّلها وفق الحاجة[٢]. وهذا يعني أن أيّ تجديد شعري ينبغي أن يكون نابعاً من التراث وإن تمرّد عليه، وأن يكون فيه شذى من عبقه الخالـد. وبعبارة أخـرى: إن شعر أي شـاعر حق هـو جزء من ثقـافة المجتمع الذي ينتمي إليه، يحاورها ويغنيها، وقد يتمرّد عليها، ولكنه لا مناص له من الانتماء إليهـا، فهي التربـة التي تغـذوه، وفيهـا يشبّ ويترعـرع. وإذن هـو تعبير جمالي عن مرحلة تاريخية محدّدة من مراحل تطوّر هذا المجتمع كما قلت منذ قليل.

وحقاً لقد كان شعرنا القديم مظهراً من مظـاهر الثقافة العربية القديمة، بل لعلنا نراه أبـرز مظاهـرها على الإطـلاق إذا تذكرنـا أن للثقافـة ثلاثـة مظاهـر هي: المظهر الفكري، والمظهر العلمي، والمظهـر الفني. وقد أدرك أسلافنا منذ زمن بعيـد المكانة المرموقـة التي يتبوؤها الشعـر في الثقافة العربيـة، فقال عمر بن الخطـاب، رضي الله عنه، قـولته المشهورة: «الشعر ديـوان العرب». وظلّ مفهوم الثقـافة العربية مـرتبطاً بالشعر لا ينفك عنه على تتابع العصور واختلافها إلى يـوم النـاس هـذا. ونحـن لا نعرف معرفـة دقيقة متى اشتعلت نار الشعر العربي أول مـرة، ولا كيف تطور هذا الشعـر حتى بلغ مرحلـة النضج الفني، وقـد اكتملت قيوده، واستقـرّت تقاليـده، واستوفى حظوظـاً واسعة من الجمال الفني. وهذه المرحلة هي المرحلـة التي وصل إلينا شعرها الذي نعرفه باسم «الشعر الجاهلي»، وهي المرحلة التي حدّدها الجاحظ بقرابة خمسين ومئة عام إلى مئتي عام قبل أن يجيء الله بـالإسلام. أما الشعر الذي قيل قبل هذه المرحلـة فقد ضـاع في جوف الـزمن، وانطمر في رمـال الصحراء. ولسـت أريد الخوض في هذه القضية ــ قضية أولية الشعر العـربي ـ فهي قضية لا يكـاد يخلو منها كتاب أُعدّ للناشئة والشُّداة. ولكن الذي أقصد إليه هو أن أبيّن أن تقاليد هذا الشعر

ـ وأغراضه من أبرز هذه التقاليد ـ قد مرّت بمراحل طويلة من التجريب الفني، ومن التطوير والإضافة والصقل حتى صارت إلى صورتها الراهنة. أريد أن أقول: حتى انتقلت من التعبير المباشر إلى «الرمز». وقد قلت غير مرة: إن أغراض شعرنا القديم هي رموزه، وإن هذه الأغراض ليست هي الشعر، ولا هي تخلق الشعر، بل الذي يخلقه هو التشكيل الجمالي للكلمات.

وإذا كنا نجد في هذا الشعر أغراضاً شبه محدّدة يتعاورها الشعراء، ويعيدون القول فيها دون حرج، فينبغي أن نتريّث في الحكم على هذه الأغراض، وعلى هؤلاء الشعراء. فلا نظن أن هذه الأغراض واحدة في كل الأحوال، ولو كانت كذلك لنَفِدَتْ طاقتها الفنية منذ زمن بعيد، ولكنها «رموز» يمنحها الشعراء طاقات فنية جديدة، ويجدّدون طاقاتها القديمة، ويوظفونها في التعبير عن مواقف وأمور شتى. وقد يظنّ ظانّ أن في هذا الكلام مقداراً من الحماسة أو التعصب للشعر القديم، ولكن مثل هذا الظن لا يعبّر عن حقيقة هذا الشعر، بل يعبّر عن موقفنا منه. وأبرز ما يميز هذا الموقف هو سوء ظنّنا بالشعر والشعراء.

في ضوء التصور السابق للشعر والشعراء عامة، ولشعرنا القديم خاصة، سأحاول الكشف عن رؤية الذات الشاعرة نفسها في علاقتها بالموضوع، سواء أكان هذا الموضوع إنساناً أم حيواناً أعجم، أم مكاناً، أم زماناً. ولن أفرّق بين شاعر جاهلي وآخر مخضرم بدوي لأن شعر البادية في صدر الإسلام امتداد متطوّر للتيار الفني الجاهلي. ومن المحقق «أن المرء لا يستطيع أن يرى نفسه إلاّ بعد أن يختار نقطة ومعياراً يقعان خارج نفسه»(٣). وفي هذه الحال يمكن أن تكون الذات نفسها موضوعاً للتأمل أيضاً.

وسأقسم الحديث إلى قسمين، أتناول في أولها بالتحليل والتفسير نصوصاً شعرية تتراءى لنا الذات فيها مقنّعة تعبّر عن نفسها من وراء قناع موضوعي أو معادل شعري، كالناقة والجواد والمطر والمرأة. وأتناول في ثانيها بالتحليل والتفسير نصوصاً شعرية تبدو فيها الذات سافرة تبوح بأسرارها ومواجعها في تدفّق عاطفي سيّال تتداخل فيه حدود الزمن أو تتلاشى. وسأبين في أثناء ذلك كله موقفها من مأساتي الزمان والمكان اللتين كان يحسّها الشاعر القديم إحساساً مروّعاً.

الذات المقنّعة

يكثر وصف الإبل، والحديث عنها في شعرنا القديم كثرة تلفت النظر، ولعله يبعث في نفس القارىء المعاصر شعوراً بالضجر والملل والتأفّف، فقد خرجت الناقة من حياتنا المعاصرة أو كادت، ولم يعد لها تلك المكانة النبيلة التي كانت لها في نفوس أسلافنا القدماء. لقد مضى ذلك الزمن الذي كانت فيه رفيقاً طيباً في السفر، ومالاً تُقاس به الثروة، ومصدراً للخصب والنماء، ومضى برفقته ولع الشعراء بها، وحنينهم الدائب إلى تصويرها والحديث عنها، وإمضاؤهم الهموم وتسليتها بها.

ـ وإني لأمضي الهمَّ عند احتضاره
بعوجاءَ مِرقالٍ تَروحُ وتَغتدي

ـ فَدَعْها وسلِّ الهمَّ عنكَ بِجَسْرَةٍ
ذمولٍ إذا صامَ النهارُ وهجّرا

ويتردد فعلا «الإمضاء» و«التسلية» ومرادفاتها تردّداً قوياً في هذا الشعر. فكيف «يُمضي» الشاعر همومه بهذه الناقة؟ وكيف «يسلّيها» بها؟ هل خطر ببالنا أن الأشياء في الشعر يلفت بعضها إلى بعض، فالهموم تلفت إلى الناقة، والناقة تلفت إلى الكون، والكون يلفت إلى الذات وهكذا... والحقيقة أن الناقة تُمضي هموم الشاعر وتسلّيها بطرق شتى أهمها اثنتان: بالرحلة في الصحراء، وتأمل الكون وما يضطرب فيه، والتماس العزاء مما يرى، والتسرية عن النفس به على نحو ما سنرى في الفصل القادم. وباتخاذ هذه الناقة قناعاً أو معادلاً شعرياً له يلقي عليه كثيراً مما في نفسه، فيتخفّف من وطأة مشاعره الباهظة.

الذات ومواجع الحنين

هذا المتلمّس الضُّبعي شاعر جاهلي مفلق مُقلّ، ذكره الجمحي في الطبقة السابعة من شعراء الجاهلية. قال أبو عبيدة: اتفقوا على أن أشعر المقلّين في الجاهلية ثلاثة: المسيّب بن علس، والحُصين بن حُمام، والمتلمّس. واتفقوا على أن المتلمّس أشعرهم»[٤]. وهو صاحب الصحيفة المشهورة في كتب التاريخ الأدبي. وكان من

خبره في قصة طـويلة تتردد في المصـادر الأدبية أنـه هجا عمرو بـن هند ملك الحيرة، فحـرّم عليـه حَبَّ العراق. فقضى بقيـة حيـاتـه منفيّـاً طريـداً في الشـام حتى هلك ببصرى[٥]. وظلّ هـذا الطـائر الشريـد مدة النفي كلهـا يحنّ إلى العـراق ويتـوجع، ويغنّي آلام غربته وتباريحها، ويدعو قومه إلى الثورة بالملك الطاغية، ويحثهم عليها، تخالط صـوته مـرارة الحزن، وشهوة الانتقـام، ونبرة المستريب بأمرهم وإقـامتهم على الذل، فقـد «طال الثواء وثـوب العجز ملبوس» على حدّ تعبيره الجميل. ولكن هذا العتاب الذي تتوقّـد فيه نار الرغبة في البطش بعمرو بن هنـد، وهذه الشكوى الآسية التي لم تنطفىء نارها المشبوبة يوماً، وهذا البوح الموجع الحزين لم تفلح كلها في تبديد ليل غربته القـاسي، فظلّ جرحه النازف مفتوح الشفة، وظلّ العـراق ضلعاً مكسورة في الخاصرة، وظلّ غناؤه النـاشج المرّ سيفاً من ذهب يلوذ به، ويضمّـه إلى صدره كما يلوذ محارب قديم بسيفه الذي ثلمتـه الحروب، وظلّ مصلوباً على خشبة الحنين حتى أغمض الموت عينيه على أحلام من ورد ونار.

هذا الشاعر يحدثنا في ليل غربته القارس عن ناقته، فيقول[٦]:

حَنّـتْ قَلـــــوصي بها واللّيـلُ مطّـــــرقٌ
بعــــد الهدوِّ وشـــــاقَتْهـــا النـــــواقيسُ
معقـــولـــــةٌ ينظـــرُ التشريـقَ راكبُهـــا
كأنـه «كـأنها» من هوى للـرّملِ مَسلوسُ
وقـــد ألاحَ سُهيلٌ بعـــــدمـــا هَجَعـــوا
كـأنّـــــه ضَرَمٌ في الكـف مقبـــــوسُ
حنّتْ إلى نخلـــة القصـــوى فقلتُ لها:
بَسْلٌ عليـكِ ألا تلكَ الـــدّهـــــاريسُ
أنّى طـــــربتِ؟ ولم تُلحَـيْ على طـــربٍ
ودونَ إلفـكِ أمـــــراتٌ أمــــــاليسُ
أُمّيْ شـــــآميــــة إذْ لا عـــراقَ لنـــا
قـــومــاً نـــودُّ هُـمُ إذْ قــومُنـــا شُـــوسُ

لن تسلكـي سُبُلَ البــوبـــاةِ مُنْجِــدةً
ما عـاشَ عمـروٌ ومـا عُمِّـرتَ قـابـوس*

أتظن أن هذا الشاعـر الذي قدّمت لك من خبره ما تقـدّم كان قد تخفّف من أعبـاء الروح، وضراوة الشـوق والحنين، ففرغ لأمـر هـذه الناقـة لا يصرفه عنهـا صارف؟! هذا هـو خبز الحقيقة المر يملأ فمه، فليـزدرده أو فليمجّه، ولكنه غير قـادر على هذا، وهـو عن ذاك أعجـز. فليلتفت إلى نـاقتـه لعلّها تسلّي همومـه، وتحمل عنه بعض أعباء روحه المرهقة.

يصور النص مـوقفاً درامياً قـاسياً يولّـده ويغذّيـه تناقض فاجع بين الشـاعر والناقة، وتشتبك في هذا الموقف وتختلط وتتنـاقض حقوق مشروعة شتّى. وتبدو عناصر كثيرة في هذا النص صالحة لحمل دلالات رمـزية خصبة «الليل والتشريق ونجم سهيل وفكرة الهجوع ومـوت عمرو وقابوس»، وهي رمـوز صغيرة متوهّجة كقطع الماس تغـذّي رمـزاً أكبر، وتزيـده فتنـة وإشراقـاً، إنه «النـاقـة» أم الحنين وسليلته في الثقافة العربية القديمة عامة، وفي الشعر العربي القديم خاصة.

يبدأ الموقف بتصويـر الزمان «**والليل مطـرق بعد الهدوّ**»، وللزمـان في الشعر العربي بعدان هما: البعـد النفسي والبعد الرياضي، أريـد أن أقول: إن الزمن في الشعر إحساس وشعور أكثر منه سـاعاتٍ تعدّ وتحسب. وحين يكون هذا الزمن «ليلاً كثيف الظلمـة، وقد تصرّمت أوائله» يغـدو قريناً ومـوئلاً للهموم والمواجع والأشواق، فإذا جاء الليـل، ونام الخليّ، وفرغ المحزون من أعباء يـومه راح يضـم أشـواقه وأحـزانه وهمومـه إلى صدره، وطفـق يتأملها ويقلّب راحتيـه في أمرهـا، ويتكـرّر الحديث عن هذا الليل السـاهـر الناصب في أرجـاء واسعـة من شعرنـا القديم على نحو ما نرى في شعر امرىء القيس والنابغة الذبياني والأسود بن يعفر وكثيرين سواهم.

---

* القلوص: النـاقة الشـابة. مطّرق: شديـد السواد. بعـد الهدو: بعد هـدأة من الليل. معقـولة: مربوطة. التشريق: شروق الشمس. مسلوس: ذاهب العقل. سهيل: نجم سهيل. لم تلحيِ: لم تـلاميِ. أمرات أمـاليس: أرض مستويـة لا نبت فيهـا. نخلة القصـوى: مكان. بسل: حـرام. الدهاريس: الدواهي. الأشوس: الذي ينظر نظر المبغض. البوباة: مكان.

في هذا الليل الهادىء الدامس الظلمة، والمثقل بالهموم والأحزان والأشواق تستعر نار الحنين في نفس «الناقة»، وتضاعف هذا الحنين، وتزيده ضراماً أصوات النواقيس الصغيرة المعلقة في أعناق الإبل السارية، فلا تستطيع لهذا الحنين العاصف كزوابع الصحراء ردّاً. إنها تحنّ إلى إلفها البعيد الذي ترامت دونه الفلوات، ولكنها «معقولةٌ» لا تستطيع البراح!! ومن العجيب المدهش أن الناقة هي التي تحنّ، ويرهقها الحنين، فلا تستطيع البراح لأنهامعقولة، وأن الشاعر هو الذي نفد صبره، فلم يعد يقوى على البقاء حيث هو، فكأنّ مسّاً قد مسّ عقله، فغدا كالمجنون من شدة هواه وحنينه «للرمل»، فهو ينتظر بفارغ الصبر شروق الشمس الذي ضربه موعداً للرحيل. ومنذ هذا البيت «**معقولة ينظر التشريق راكبها...**» يتداخل الشاعر والناقة، ويبدآن التنازع في الوقت نفسه على المستوى المعنوي والمستوى اللغوي في آن معاً، ولعل الرواة قد أحسّوا شيئاً من هذا التداخل والتنازع، فرووا البيت بتذكير الضمير الواقع اسماً للحرف المشبه بالفعل حيناً، وبتأنيثه حيناً آخر «كأنه / كأنها». وفي غمرة هذا الحنين الجارف، والهوى المجنون، وهذا التشابك والتنازع ينحرف السياق، فيتحدث الشاعر عن أمر لا علاقة له ـ في ظاهر القول ـ به أوبالناقة. يتحدّث عن نجم سهيل الذي لاح بحمرته القانية كأنه قبس من الجمر رفعته عالياً كف قابس في هذه الظلمة الضريرة، وقد غطّ الناس في نوم عميق. ولا يلبث «المتلمّس» أن يرجع بعد هذا البيت مباشرة إلى السياق الذي كان فيه، ويستمر في الحديث عنه وعن الناقة إلى نهاية النص. وهذا العدول أو الانحراف عن السياق ذو دلالة ووظيفة، فهو يكشف عن أهمية «نجم سهيل» الذي انحرف الشاعر إلى الحديث عنه، وتتجلّى هذه الأهمية حين نكشف عن وظيفة هذا النجم في النص.

ولعل أقرب وظائفه إلينا هي تبديد الظلمة الداجية التي أرخت سدولها على الشاعر وناقته، ولكن هذا الفهم القريب لا يضيء النص، ولا يمتدّ أثره إلى الأبيات التي تلت ظهور النجم. ولذا كان علينا أن نفتّش له عن وظيفة أخرى تكون جديرة بموقف الشاعر منه، وانحرافه إلى الحديث عنه على الرغم مما هو فيه. وليست هذه الوظيفة سوى «الهداية والرشد»، فما أكثر ما اهتدت العرب بالنجوم، واسترشدت بها. وكانت النجوم والكواكب والنيران مظنة هداية في مراحل طويلة من عمر

الحضارة الإنسانية، وفي القرآن الكريم «وهل أتاك حديثُ موسىٰ، إذْ رأى ناراً فقال لأهله امكثوا إني آنست ناراً لعلي آتيكم منها بقبس أو أجدُ على النارِ هدى»[٧]. وقد اقترنت النار بالنجم في بيت المتلمّس.

«وقـــد ألاح سهيل بعـــدمـا هجعـــوا

كـأنّـــــه ضرم في الكـف مقبـــــوس»

وليس إسرافاً في الظن أو التأويل أن نرى لهذا النجم في هـذا النص وظيفة «الرشد والهداية». ولكن كيف يهتـدي، ويثوب إلى رشـده من مسّه مسّ من جنـون أو كاد؟ لقد كان الشاعر ونـاقته قبل ظهور نجم سهيل منقادين لعواطفهما، ومستسلمين لهذا الحنين المشبوب، ولكن هـذا الموقف العاطفي لم يلبث أن عراه تغيّر عميق بعـد ظهور هـذا النجم، بل بسبب ظهـوره، فعـلاً صـوت العقل تخالطـه صرامـة اليقين محاولاً تقويض الموقف العاطفي، وكبح جماح الحنين:

حنّت إلى نخلـــة القصـــوى فقلت لها

بسلٌ عليـك ألا تلك الـــدهـــاريس

إنه يصادر حق ناقته في الحنين والعودة إلى نخلـة القصوى ـ وهي محلّة في الطريق إلى العراق ـ، ويصف تلك الديار التي تحنّ إليهـا بأنها «الدهاريس» ـ أي الدواهي ـ لأن الموت ينتظره فيها. وإذن فـإن العقل يقتضي منه ألا يظاهر ناقتـه في حنينها، بل يقتضي منه أن يصـادر هذا الحنين، ثم لا يلبـث أن يضمّ إلى هذه المصـادرة استنكاراً راشحاً بالعتاب والسخط: «أنى طربتِ؟!». ولكن الشاعر يراجع نفسه مرة أخرى في أمر هـذه الناقة ـ ومن عـادة العقل أن يتأمّل ذاته ـ فتظهـر روح التعليل المنطقية، ويقرّ لهذه الناقة بحقها المشروع في الحنين، فهي تحنّ إلى إلفها البعيد، ومن حق أخي الشوق أن يحنّ:

أنى طـــربـتِ ؟! ولم تُلحَي على طـــربٍ

ودون إلفـك أمـــــرات أمـــــاليس

ولكنه لم يلبث أن يكـرّ على موقفه السـابق ويبطِله، ويـدعوه إلى ذلك «العقل»، ويحثه عليه حَثّاً، فكيف يقرّ هـذا الحنين والطرب إلى بلادٍ يترصّده الهلاك فيها؟ أليس

حقاً مشروعاً له أن يناهض هذا الحنين حفاظـاً على حياته؟ ها نحن أولاء أمام حقوق مشروعة متنـاقضة متضـاربة. فحنين النـاقة إلى إلفهـا البعيد عنهـا حق مشروع لها. ومصادرة الشاعـر لحنين الناقة حفاظاً على حيـاته حق مشروع له. فهل من سبيل إلى المصـالحة والتـوفيق بين هـذه الحقـوق المشروعـة المتضـاربـة؟ ليس من سبيل أمـام «المتلمّس» إلاّ أن يضمّ صوته المحزون إلى صـوتها المتعب لعلهما ينجوان معاً من لظى الحزن، ومرارة التعب:

أمّي شـــآميـــة إذ لا عـــراق لنــــا

قــومـــاً نــودّهُــم إذ قــومنـــا شـــوس

ولا يخفى مـا في هـذا القـرار من المنطق والعقل، ففي العـراق قـومها، ولكنهم متكبّرون أحـرق الغيظ أكبـادهم، فليمّما الشـام لعلّ شـذى المودّة يغني عن رائحـة الأهل والأحباب. وإذا كان أمر يلفت النظر في هذا البيت فهو «الضمائر» ـ والضمائر علامة نصيّة جديرة بالاهتمام ـ، فقد ظلّ الشاعر على امتداد النص يتحدث عن نفسه وعن ناقتـه ـ على مـا بينهما من التداخل والتنازع ـــ حديثـاً تنماز الضمائر العائدة على الشـاعـر فيـه من الضمائر العـائدة على النـاقـة: قلـوصي، كأنـه، فقلتُ/ حنّت، شاقتها، معقولة، راكبها، كأنها، حنّت، لها، عليكِ، طربتِ، ولم تلحي، إلفك، أمي. ولم يتحدث عنه وعن ناقته بضمير واحـد إلا في هذا البيت ليدلّ بذلك على أن مصيرهما واحـد مشترك، وأن قضيتهما واحـدة على الـرغم ممـا أثـاره من غبـار النـزاع والجدل: لا عراق لنـا، نودّهم، قومنـا. أفكان الشاعر يمكـر بنا هذا المكـر الناعم الفتّان، أم بناقته، أم بنفسه؟ أم كـان يمكر بهؤلاء جميعاً؟ ولِمَ لا؟ أليس بشاعر؟ وإذا لم تكن لغة الشعر مراوغة فماذا تكون إذن؟

ولكن «المتلمّس» لا يلبث أن يزيـد القضية وضوحـاً وانكشافاً، فيخاطب نـاقته خطاباً يقرّ فيه بحقها المشروع في الحنين والعـودة، ولكنه يرجىء تأدية هذا الحق حتى يقبض الموت روح «عمـــرو بن هنـد» وروح أخيــه «قـابـوس». وفي هـــذا الحلّ من الإنصاف والاعتدال والحيطة بمقدار ما فيه من التعقل والاتزان والمنطق.

لن تسلكـي سبل البـــوبـــاة منجـــدة

مـا عـــاش عمـرو ومـا عُمّـرتَ قـابـوس

وينبغي أن نتأمّل البيت قليلاً مرة أخرى، ففيه «التفات» بديع يدل على إحساس الشاعر بالخطر، فكأنه يقف أمامه وجهاً لوجه «وما عمّرتَ قابوس».

فإذا طوى الموتُ عمرو بن هند وأخاه تحرّرت الناقة من عِقالها، وغدا بوسعها أن تنقاد لحنينها دون خوف، وأشرقت الشمس التي كان ينتظر «المتلمس» شروقها، فبددت الظلمة الكثيفة، وغدا بوسعة أن ينقاد لحنينه الذي أرمضه إلى الرمل دون وجل أو حذر. تُرى هل أكون مخطئاً إذا ظننت أن هذه الظلمات المتراكمة التي تكتنف مطلع النص هي ظلمات نفسية ترمز لحكم عمرو بن هند وأخيه، فإذا ماتا تبدّدت وتلاشت، وأشرقت في حياة «المتلمّس» شمس الحرية؟ وأن فكرة الهجوع في النص «وقد هجعوا» هي رمز لغيبة العقل وطغيان الموقف العاطفي الذي لم يتحرّر الشاعر منه إلا بعد ظهور «نجم سهيل» وهدايته له، أي إيقاظ عقله؟ وماذا لو ظننت بعد هذا كلّه أن الناقة التي جمح بها الحنين فلم تستطع مقاومته، بل لم تحاول مقاومته قط هي رمز «لعاطفة» الشاعر، وأن موقف الشاعر من الحنين هو رمز «لعقله» الذي استيقظ، وبدأ يبصّره بمواطن الخطر والهلاك؟ وأن النزاع بين الناقة والشاعر هو رمز للصراع المستعر بين «العاطفة» الجامحة التي لا يزيدها الزمن إلا ضراوة وجموحاً وبين «العقل» البصير الذي يقدّر فيحسن التقدير؟ هل أقول: إنها صحوة الروح التي يزيدها الخطر عمقاً وتوهّجاً؟

هذا هو المتلمّس أثقلته الغربة، ووطأته الصروف، فتصدّعت ذاته وانشطرت، فألقى ببعض ما في نفسه على «ناقته» لعلّه يبدّد طرفاً من أحزانه ومواجعه الضريرة، ونقل الصراع من هذه الذات المهيضة إلى صراع خارجي في ظاهره. بعبارة أوجز وأكثر تجريداً: لقد عبّر «المتلمّس» عن الذاتية القصوى بموضوعية قصوى، فبدت ذاته من وراء القناع، يقول غيورغي غاتشيف[٨]. «فالأثر الأدبي الذي يبدعه الفنان يتطور بعد موته أيضاً، ويكشف للناس عن مضمون فيه متجدد ومفاجىء دائماً. إن الفنان، وهو يؤلّف عمله الفني، لا يدرك إلا نسبة واحد بالألف من تفسيراته الممكنة»، أصحيح ما قاله غاتشيف حقاً أم «إن الأشياء الغامضة تحث العقل على ابتكارات جديدة»[٩] كما يؤكد غاتشيف نفسه؟

***

الذات وغموض الزمان

كان أبو عمرو بن العلاء يستجيد قصيدة المثقّب العبدي التي على النون، ويقول: «لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس أن يتعلّموه»(١٠). وكنت منذ زمن بعيد استحسنت هذه القصيدة، وكتبت مبيناً وحدة موقفها النفسي على كثرة موضوعاتها وتباعدها، فليست تلك الموضوعات سوى أقنعة فنية مختلفة يتراءى من ورائها جميعاً موقف نفسي واحد تبعثه في النفس علاقة «الصداقة» المضطربة بين الشاعر وصديقه «عمرو». وأحبّ اليوم أن أنظر في هذه القصيدة نظرة مستأنفة لا تناقض النظرة السابقة، بل تكمّلها وإن اختلفت عنها في فهم طبيعة الموقف النفسي، وفي التركيز على موضوع «الناقة» دون سواه:

فَسَلِّ الهمَّ عنكَ بذاتِ لَوْثٍ
عُذافرةٍ كَمِطْرَقةِ القُيونِ

بصادقةِ الوَجيفِ كأنّ هرّاً
يُباريها ويأخذُ بالوضِينِ

كساها تامِكاً قَرِداً عليها
سَوادِيُّ الرَّضِيخِ مِنَ اللَّجينِ

إذا قَلِقَتْ أَشُدُّ لها سِنافاً
أمامَ الزّورِ من قلقِ الوَضِينِ

كأنَّ مواقعَ الثَّفِنَاتِ منها
معرَّسُ باكراتِ الوِرْدِ جُونِ

يَجُذّ تنفّسُ الصُّعَداءِ منها
قُوى النِّسعِ المُحَرَّمِ ذي المُتونِ

كأنَّ نفيَّ ما تَنفي يداها
قِذافُ غَريبةٍ بِيَدَيْ مُعينِ

تَصُكُّ الحالبينِ بِمُشْفَترٍ
لهُ صوتٌ أبحُّ منَ الرّنينِ

تَسُـــدُّ بــــــدائمِ الخَطَـــرَانِ جَثْـلٍ
خَـــوايـــةَ فَـــرْجِ مِقـــلاتٍ دَهِينِ
وتسمـعُ للـــــــذبــــــابِ إذا تغنّى
كتغْـــريـــدِ الحمامِ على الـــوُكـــونِ
فـألقيتُ الـــزمـــامَ لها فنـــامـت
لعـــــادتها مـن السّـــــدَفِ المُبِينِ
كــــان مُنـــــاخَهـــا مُلقى لِجَامٍ
على قَـــــرواءَ مـــــاهـــــرةٍ دَهِينِ
يشُقُّ الماءَ جُـــؤجـــؤهـــا ويعلـــو
غـــــواربَ كلِّ ذي حَـــدَبٍ بَطِينِ
غَـــدَتْ قَـــوداءَ منشقّـــاً نَســاهـــا
تَجَاسَرُ بـــالنخـــاعِ وبـــالـــوتينِ
إذا مـــــا قُمْتُ أَرحلُهـــا بليـلٍ
تَـأَوَّهُ آهـــــةَ الـــرجـلِ الحزيـنِ
تقـــــــــولُ إذا دَرَأْتُ لها وَضِينـي
أهـــذا دِينُــــهُ أبـــداً وَدِينـي
أكـلَّ الـــــدهـــــرِ حـلٌّ وارتحالٌ
أمـــــــــا يُبْقـي عليَّ ولا يَقِينِـي
فـأبقـى بـــــاطلي والجدُّ منهـــــا
كَــــدُكّـــانِ الـــدّرابِنَـــةِ المَطينِ
فَــــرُحْتُ بها تُعـــارِضُ مُسْبَطِــرّاً
على صَحْصـــاحِـــهِ وَعَلَى المُتُـــونِ
إلى عمـــــروٍ وَمِـنْ عَمْــــروٍ أتتني
أخي النَّجَـــدَاتِ والْحِلْـمِ الــرصِيْنِ
فـإمــــا أن تكـــونَ أخي بحـقٍّ
فـأعـــــرفَ منكَ غَثّي مـن سمِيني

وإلاّ فاطّرحني واتخذني
عدواً أتقيك وتتقيني
وما أدري إذا يمّمتُ أمراً
أريدُ الخيرَ أيُّهما يَلِيني
أألخيرُ الذي أنا أبتغيه
أمِ الشرُّ الذي هو يبتغيني
دَعي ماذا علمت سأتّقيه
ولكنْ بالمغيَّبِ نبئيني (١١)*

هل يمكن أن تكون ناقة «المتلمّس» وناقة «المثقّب» دليلاً على تحوّل أو تغيّر في صورة الناقة الجاهلية، أي في «نموذجها»؟ هذا جائز، فعلى كثرة وصف الإبل

---

* اللوث: الشدة. العذافرة: القوية. القين: الحداد. الوجيف: السير السريع. يباريها: يعارضها.
الوضين: حزام يشد به الرحل على البعير.
التامك: السنام المشرف. القرد: المتلبد المجتمع. الرضيخ: النوى المدقوق. اللجين: الممتزج من ورق وعلف.
السناف: خيط يشد من اللبب إلى الوضين.
ثفنات البعير: ما مس الأرض من يديه ورجليه وكركرته فهي خمس. المعرّس: مكان التعريس، وهو النزول آخر الليل. باكرات الورد: القطا. الجون: أراد القطا الجوني وهو الأسود هنا.
النسع: سير تشد به الرحال. المحرم: الذي دبغ ولم يليّن. المتون: القوى.
المعين: الأجير. الغريبة: الرحى أو الناقة الغريبة، يقول هذه الناقة تدق ما وطئته وتطحنه كالرحى، أو يشبه ما تنفي يداها من الحصى بحجارة تقذف بها ناقة غريبة.
المشفتر: الحصى الذي يتطاير من وطئها.
الجثل: الكثيف الشعر. الخواية: الفرجة. المقلات: التي لا تلقح إلا بطيئاً، أو التي لا يبقى لها ولد. الدهين: قليلة اللبن.
الذباب: أراد صريف أنيابها فيما قال الأصمعي. الوكون: ج وكن وهو عش الطائر.
السدف: الصبح ها هنا.
المعزاء: الموضع الكثير الحصى. الوجين: الغليظ المرتفع من الأرض.
الكور: أداة الرحل. قرواء: سفينة. الدهين: المدهونة.
الجؤجؤ: الصدر. الحدب: ارتفاع الموج.
درأ الوضين للناقة: أعده ليشد الرحل به. الدين: العادة والشأن.
الدراينة: جمع دربان وهو البواب. المطين: المصنوع من الطين.
المسبطر: الطريق الممتد. الصحصحاح: المستوي. المتون: الغليظ الصلب.

في الشعر الجاهلي لا نـرى شاعراً يحاور ناقتـه، أو يلتفت إلى واقعها النفسي بما يعتلج فيـه من المشـاعـر والأحـاسيس إلا في هـاتين القصيدتين وضـاديّـة جميلـة لعبيـد بن الأبـرص. وهذا التحـوّل أو التغيّر هـو إرهاص واضح بـانتقـال المجتمع الجاهلي من الطبيعة إلى الحضـارة. وقد قوي هذا الإرهـاص في وصف الحيوانات الأخـرى كالجواد وحمار الوحش والبقرة الوحشية، ولم يزل ينمو ويتعاظم حتى غدا آية واضحة على هذا الانتقـال في شعر العصر الإسـلامي على نحو مـا يظهـر ذلك في قصيدة «مـالك بن الريب» البـائية المشهورة في تصويـره لجواده، وفي عينيّة «أبي ذؤيب» الفريـدة في بابها فيما أظن.

نحن هنا أمام نـاقة تحاور صاحبها، وتتأوّه وتتوجّع مما نـزل بها كالرجل الحزين. وينبغي أن تستوقفنا هـذه الصورة، فليس في الشعر الجاهلي كله - فيما أعـرف - تشبيه للناقـة بالرجل إلا في هـذا البيت. وليس هذا الـرجل - عند التحقيق - سوى المثقّب نفسه. وهي تشكـو ظلم صاحبها وعدم إشفـاقه عليها، وتستنكر سلـوكه استنكاراً ساخطـاً تسري فيه روح العتاب، وقـدر غير يسير من التأفف والضجر. لقـد تنامت صورة «الناقة» في النص، وتحوّلت تحوّلاً خليقاً بـالإعجاب والتأمل، فبدت أول أمرها صامتـة ثم بدأ تـأوّهها كالـرجل المحزون، ثم تحرّرت مـن العجمة، وسقط جـدارها الحاجز بينهـا وبين صاحبهـا، فإذا هي تحاوره في أمره وأمـرها متذمّـرة متأفّفة يـرهقها التفكير في الغاية الغـامضة التي لا تعرفها، ولكنهـا لا تكفّ عن الرحيل في سبيلها، فهي في حركة لا تهدأ ولا تتوقف.

إذا مـــــا قمـت أرحلهـــــا بليـلٍ
تـأوّه آهــــــة الـــــرجـل الحزيـن

تقــــــــولُ إذا درأت لها وضينـي
أهـــذا دينــــه أبــــداً وديـنـي؟!

أكـلَّ الـــــدهــــر حـلٌّ وارتحالٌ
أمَــــــا يُبْقــي عليَّ ولا يَقِيْنِـي؟!

وليس هـذا الموقف النفسي المضطرب المتلجلج الـذي يكتنفه الغموض والسـأم سوى موقف الشاعر نفسه، فكأنه قد قام بها يشبـه الاستدارة، فاتخذ من الناقة معادلاً شعرياً له

في لفتة فنية ماكرة، وفي لفتة فنية أخرى هي أدق وأخفى راح يزاحم المعادل الشعري أو يتسلّط عليه، دون أن ينفيه، في صورة الرجل الحزين. فمّم كان «المثقّب» يشكو؟ وما سبب هذا العتاب الساخط الحزين الذي يتردّد في أرجاء القصيدة كلها في مواقف حواريّة مرهقة يلوذ أحد طرفيها بالصمت دائماً، فكأن الطرف الأول يحاور شبحاً غامضاً نشعر بوجوده المتسلط، ولكننا لا نسمع له صوتاً!!

أَفاطِمُ قبلَ بَيْنِكِ مَتِّعِيْنِي
وَمَنْعُكِ ما سألتُ كأنْ تَبِيْنِي

فلا تَعِدي مواعدَ كاذباتٍ
تمرُّ بها رياحُ الصيفِ دوني

فإني لو تخالِفُني شِمالي
خِلافَكِ ما وصلتُ بها يميني

إذاً لقطعتُها ولقلتُ: بِيِني
كذلكَ أَجْتَوِي مَنْ يَجْتَوِيْني*

إنه عتاب ساخطٌ حزين، بعيد عن روح الغزل كل البعد، عتاب يكاد ينفجر وتضيء شرارته. وليس من سبب لهذا الضيق والتذمّر والشكوى سوى الغموض. ولنقل هنا غموض موقف فاطمة منه. وهو موقف يوشك أن يكون، بما فيه من العتاب والشكوى والغموض والإحساس بالظلم، صورة دقيقة من موقف «الناقة» من الشاعر. وهو في حديثه عن نساء الظعن يثير معاني الظلم والحبّ والقطيعة، ويقرن هذه المعاني كما فعل منذ قليل بتهديد يسري فيه الإحساس بالعجز والخضوع فيجوّفه، ويحيله إلى رمادٍ من الشكوى:

وهنّ على الرّجائزِ واكناتٌ
قواتلُ كلّ أشجعَ مستكينِ

وهنّ على الظِّلامِ مُطَلَّباتٌ
طويلاتُ الذّوائبِ والقُرونِ

---

*البين: الفراق والبعد. رياح الصيف: خصها دون غيرها لأنها لا خير فيها، وربما أراد بها ما يثور بينه وبين فاطمة من الخلاف والعناد وكل ما يذهب بالمودة. الاجتواء: الكراهية والاستثقال.

فقلتُ لبعضِهنّ وشُدَّ رَحْلي
لهاجرةٍ نَصَبْتُ لها جبيني
لعلّكِ إن صَرَمْتِ الحبلَ مني
كذاكِ أكونُ، مُصْحِبَتي قروني*

إنه لا يبادر إلى القطيعة، ولكنه يردّ عليها إذا وقعت بقطيعة مثلها!! بل هو يثير الغموض وينشر ضبابه فوق المشهد، فلا نكاد نرى من حقيقة هؤلاء النساء المتوارية خلف الكلل والوصاوص سوى وميض يشعّ عن بعد من عيون أولئك الفاتنات:

ظَهَرْنَ بِكِلَّةٍ وَسَدَلْنَ أخرى
وَثَقَّبْنَ الوصاوِصَ للعيونِ

ويكرّر الأمر عينه في حديثه إلى صديقه «عمرو» ـ وهو حديث مقتضب شديد الاقتضاب ـ فيعاتبه عتاباً ساخطاً متذمّراً نحسّ فيه مرارة الشكوى، والعجز عن المواجهة أو الارتقاء إلى مستوى الندّ، والغموض المؤرّق القاسي:

إلى عمرو ومن عمرو أتتني
أخي النجداتِ والحلم الرصينِ
فإما أن تكون أخي بحقّ
فأعرفَ منك غثّي من سميني
وإلاّ فاطّرحني واتخذني
عدواً أتّقيك وتتّقيني

فهل هذا كل ما في القصيدة؟ أألناقة هي القناع أم المرأة أم صديقه «عمرو»؟ وعن أي أمر يتحدث الشاعر؟ أعن صديقه عمرو كما نفهم من مناسبة القصيدة؟ أم عن حبيبته كما يوهم الغزل؟ مهما نختلف في أمر هذه القصيدة فإننا لن نختلف في أن «الناقة» لم تكن مقصودة لذاتها، بل كانت معادلاً شعرياً للمثقب. ونحن لم نقل في أمر هذه الناقة بعد كلّ ما يجب قوله. وهذه هي موضوعات القصيدة (المرأة والناقة

---

* الرجائز: مراكب النساء. واكنات: مطمئنات. مستكين: يستكين لهن ويخضع. الظلام: الظلم. مطلبات: مطلوبات. القرون: الضفائر. قروني: نفسي.

والصداقة + موضوع المستقبل الذي يتناوشه الخير والشر، ويلفّه الغموض، وتختم به القصيدة). ولكن موضوعات القصيدة ـ كما نعرف ـ ليست هي رؤية القصيدة، بل هي حامل هذه «الرؤية» والمعبّر عنها. ونحن حقاً رأينا الشاعر قلقاً مضطرباً ساخطاً يؤرقه الغموض ويشقيه، ولكننا لم نتبيّن سرّ ما هو فيه أو علّته. رأيناه متأففاً ضجراً يصبو إلى «الوضوح»، فتعذّبه هذه الصبوة وتشقيه شقاء روحياً مريراً، فهل خطر ببالنا أن الأمر أعقد وأهم من علاقة حب أو صداقة متقلّبة؟ وأنه يرتدّ في حقيقته إلى قضية/ مشكلة تقع في صميم الوجود نفسه؟ لنقرأ هذه الأبيات قراءة متأنيّة:

وما أدري إذا يممت أمراً
أريد الخير أيّهما يليني
أألخير الذي أنا ابتغيه
أم الشرّ الذي هو يبتغيني
دعي ماذا علمت سأتّقيه
ولكن بالمغيَّبِ نَبّئيني

إن الأقدار تمكر بالشاعر وتخاتله، وإن الماضي ـ على ما فيه ـ واضح يمكن اتّقاؤه والاحتماء منه، ولن يسمح الشاعر لآلام الذاكرة أن تروّعه وترهقه، ولكن المشكلة الكبرى هي مشكلة هذا الغامض الراقد تحت أجنحة الزمن القادم السوداء. إنها مشكلة «الزمان» إذن، هذه المشكلة التي أرهقت عقل الشاعر الجاهلي، وروّعته ترويعاً فظيعاً.

طف في أرجاء هذا الشعر، وانظر حيث تشاء تجد الدهر أو الزمان واقفاً يترصّد هؤلاء الشعراء واحداً واحداً يخادعهم، ويمكر بهم، وينغّص عليهم صفو العيش، وينقلب بهم شرّ منقلب. فهم متوجّسون منه أبداً، مرتابون فيه أبداً، مروّعون بأحداثه وصروفه أبداً. لقد كانت الشكوى من الدهر على امتداد العصر الجاهلي شكوى كأنّ طعمها العلقم، وكانت أحداث ذلك العصر تزيدها كلّ يوم قسوة ومرارة. هذا شاعر من أوائل الشعراء ـ فيما يزعم ابن قتيبة ـ يتحدث عن الدهر الذي لا يعرف إلا إفساد كل ما هو صالح وتدميره:

ألقى عليَّ الــدهــرُ رجــلاً ويــدا
والــدهــرُ مــا أصلح يــومــاً أفسـدا
يُصْلِحُــهُ اليــومَ وَيُفْسِــدُهُ غَــدا

وهذا النـابغة الذبيـاني يحدّثنا عن عجزه عن مـواجهة الدهـر في حوار داخلي مع نفسه:

تُكَلّفني أن يفعـلَ الــدهــرُ همَّهــا
وهل وَجَــدَتْ قبلي على الــدهــرِ قــادرا

وهذا علقمة الفحل يرى أن الدهر يدمّر كل شيء:

بل كـلُّ قــومٍ وإن عــزّوا وإن كثــروا
عَــريفُهــم بأثــافي الشرّ مــرجــومُ

وليس هذا الراجم إلا الـدهر. وهذا الأعشى يصوّر ما فعلت بـه صروف الزمان ـ إذا صحت نسبة البيت إليه ـ:

وأنكــرتني ومــا كــان الــذي نكــرتْ
مـن الحوادثِ إلا الشيبَ والصّلعــا

ولست أحبّ أن أستزيـد من الشواهد لأنها أكثر من أن يقف عليهـا واقف. وقد عبّر الشعراء عن الـدهر بألفاظ شتـى فهو الدهـر والزمان والليـالي والأيام والصروف والحوادث والأعصر وغير ذلك كثير. وهم إمّا أن يتحدثوا عن الدهر مباشرة، وإما أن يتحدثوا عن آثاره المدمّـرة، فهو الذي يفسد الديار العـامرة، ويجعلها أطلالاً دوارس «أخنى عليها الذي أخنى على لُبَد» ـ ولُبَد آخر نسور لقمان وأطولها عمراً ـ، وهو الذي يهلك الشباب، ويحيل الجميل قبيحاً، والعـزيز ذليلاً، والقوي عاجـزاً، وهو الذي يفعل كل ما يخطر وما لا يخطر بالبـال. وقد أحسّ الشاعر الجاهلي بعجـزه أمام هذا الخصم الغاشم العنيـد، فأرهق عقله في التفكير فيه دون جدوى. وربما طـارده هذا الإحســاس بالعجـز حتى انتهى به إلى رغبـة شـاذّة وغريبـة وقاسيـة، هي الرغبـة في «التشيؤ» لعله بـذلك يريح روحه المعذّبة، وعقله المرهق من مـرارة الإحساس، وعناء التفكير والوعي. وإلاّ فما معنى قول تميم بن أبي بن مقبل:

مــا أطيبَ العيشَ لــو أنَّ الفتى حجــرٌ
تنبـــو المصــائبُ عنـــه وهـــو ملمـــومُ

إنها رغبة في «التشيؤ الصلب» تحديداً، فإذا أصابته أحداث الدهر نبت عنه دون أن تصيبه بأذى!! ولم يرهق الدهر أفئدة الشعراء وقلوبهم وحدهم، بل أرهق الإنسان الجاهلي عامة، وليس مذهب «الدّهرية» إلا دليلاً على هذا الأمر:

«وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يُهلكنا إلاّ الدَّهر»(١٢).

وكثيراً ما اقترنت صـورة الدهـر بصورة الصيـاد الرامي المخـاتل الغدّار في شعـرنا القديم عامة لا في شعر العصر الجاهلي وحده.

وآية هـذا كله أن المشكلـة الغامضـة التي كانت تؤرق عقل «المثقـب» وروحه لم تكن مشكلة عارضـة، بل كانت مشكلة في صميم الوجـود الفردي والاجتماعي، أو قل: هي مشكلة الشاعر الـذي ينتدبه القدر ليعبر عن هموم مجتمعه وأحلامـه. إنها مشكلة الزمان الآتي المجهـول أو« المغيّب» بتعبير «المثقّب» حيث تـرقد الأسرار، وتتلفّـع بضباب الخيـال وعشب النبوءات. وفي ضوء هذه المشكلة ينبغي أن نكمل الحديث عن الناقة.

لقد قلت إن ناقة «المثقّب» هي معادل شعري له، وهذا يعني أن ملامحها العامة ينبغي أن تعبّر رمزياً عنـه دون أن تفقد وجودها الموضوعي. لقـد عبّر الشاعر تعبيراً صريحاً لا غموض فيه أنه مهموم مُؤرّق، أرقه الغموض واشتباه الأمور عليه، فليس يعرف مـا يخبّىء له «الزمان»، وقـد أرمضه هذا الـزمان وأرهقه في واحدٍ من تجلّيـاته على نحو ما يظهـر في الموقف العاطفي. وأعلن أيضاً أن وسيلته للتحـرر من همومه وأرقه هي الناقة «فسلِّ الهم عنك بذات لوث». فكيفـ تستطيع هذه الناقة أن تحرّر مبدعها من آلام الزمان وغموضه؟ لا يفلُّ الحديد إلا الحديد ـ فيما يبدو ـ. وإذا كان الزمان قـاسياً صلباً تكرّ أيامه وليـاليه دون أن يلتفت إلى الوراء، «وليس ببـالي رضا المستريح ولا ضجر الناقم المتعب» على حدّ تعبير أحمد شوقي، فليس أمام الناقة إلا أن تكـون صلبة قـاسيـة تمضي على أَمّهـا دون توقف أو التفـات مهما تكن الظـروف والمشقات، فكأنها تباري الزمان نفسه وتصاوله، وتقف له رصداً ولو إلى حين. إنهما ـ كما أراهما ـ:

غـــريانِ هـــذا بأسُـــهُ بـأسُ غـــاشمٍ
وهـــذا أخـــو الضرّاءِ جـــدٌّ وشمّــــرا

هل جاوزت بهذه الرؤيـة والقول العلاقة بين الناقة/ الشاعـر والزمان؟ لا أظن. إنها منازلة غير متكافئـة، ولكن لا مناص منها. ولقد حصّن الشاعر نـاقته، وأمدّها بكل مـا يملك من أسباب القـوة، فقد غـذاها حتى عـلا سنامهـا واكتنز، وجعلهـا مقلاتاً لم تهدر طاقتها بكثرة الحمل والإرضاع، وتخيّرها من أكرم الإبل وأنجبها، فكأن مواقع ثفناتها لصغـرها معرّس القطا الجوني، وكأن مناخهـا ملقى لجام، يريد أنها إذا بركت تجافت عن الأرض، وذلك لعتقهـا وكرمها وبقاء قـوتها. وتخيّرها قلوصاً شـابة فصريف أنيـابها كصـوت الحمام. هكـذا أبـدع الشـاعـر ناقتـه، وسـوّاهـا بخيـالـه وإحساسه، فكانت «**ذات لوث عذافرة كمطرقة القيون**»، وكان خليقاً بها أن تنازل الدهر وتصاوله. وأتمنى أن تستوقفك هذه الصورة «كمطرقة القيون»، وأن تعيد النظر فيها لترى أنها صورة شقيقة لصورة تميم بن أبي بن مقبل «**ما أطيب العيش لو أن الفتى حجـــــر**»، نشـأت كلتاهما في رحـــم واحدة. وأحب أن تضيف إليهما صورة ثالثة لأبي ذؤيب الهذلي ـ وهو شـاعر مخضرم ـ وردت في سياق رثائه لأبنـائه الخمسة الذين ماتوا بالطاعون، يقول:

حَتـى كـأني للحـــــوادثِ مـــــروةٌ
بصفــــا المشرّقِ كل يـــومٍ تُقْـــرَعُ
وتجلّـــــــدي للشـــــــامتينَ أُريهمُ
أني لـــريبِ الـــدهـــرِ لا أتضعضعُ (١٣)*

ولا يغرنّك تجلـد «أبي ذؤيب» وتعاليـه على الموت وريب الدهـر، فقد أبكـاه هذا الدهر مرّ البكاء:

فـــالعينُ بعـــدهمُ كـأنَّ حِـــداقَهـــا
سُمِلَتْ بشـــوكٍ فهيَ عُـــوْرٌ تَـــدْمَعُ

* المروة: حجر أبيض براق تقتـدح منه النار. المشرّق: مسجد الخيف بمنى، وإنما خصّـه لكثرة مرور الناس به، فهم يقرعون حجارته بمرورهم.

ولكنه كان يعلم طبيعة الدهر «والدهر ليس بمعتب من يجزع»، فما جدوى الجزع إذن؟ إن أبا ذؤيب وهو يشبه نفسه بالصخرة التي تقرعها أقدام الناس أو الدهر كلّ يوم يتمنّى ـ بصورة مضمرة ـ لو كانت لـه صلابة الصخرة، أو لو كان مثلها تماماً إذن لكان أقدر على الصبر والتجلد اللذين كان يحاولهما بشق النفس، فتفضحه الدموع، وحرقة القلب. إن «مطرقة» المثقب، و «حجر» ابن مقبل، و «مروة» أبي ذؤيب ظلال مختلفة لحلم واحد أو رغبة واحدة، هي الرغبة في مقارعة الدهر، وهو حلم الانتصار على هذا الخصم الغاشم الغامض.

وليس من وظيفة لمظاهر قوة الناقة التي تحدثت عنها منذ قليل كالسنام المشرف المكتنز، والضخامة، والكرم، والعتق وسواها سوى تغذية فكرة «الصلابة» في مقارعة الدهر، أو قل: تغذية الصورة «كمطرقة القيون».

وأود أن أقف وأستوقفك قليلاً نتأمّل هذا «الهرّ» الذي يخدش الناقة ويظفّرها على امتداد الرحلة، فتقلق وتضطرب وتغذّ السير عجلى لا تلوي على شيء:

بصادقةِ الوجيفِ كأن هرّاً
يُباريها ويأخذُ بالوضينِ

لست أدري لماذا يذكرني هذا البيت كلّما قرأته بقول شوقي:

وَخَدّش ظُفْرُ الزمانِ الوجوه
وغيّضَ من بشرِها المعْجِبِ

وشوقي سليل هذا التراث وابنه البار، والصورة تتكرّر في الشعر الجاهلي في وصف حدّة الناقة ونشاطها وسرعتها كما في قول عنترة:

وكأنما تنأى بجانبِ دَفّها ال...
وحشيِّ من هَزِجِ العشيّ مؤوَّمِ
هرٍّ جنيبٍ كلّما عطفتْ له
غضبى اتّقاها باليدينِ وبالفم(١٤)*

* يقول: كأنها من نشاطها يخدشها هرّ قبيح الرأس تحت جنبها.

فهذا «الهرّ» يخدش الناقة ويظفّرها، فتنعطف إليه غضبى تريد الانتقام منه، فيحتمي منها بفمه ويديه، فلا تقوى على أن تناله بسوء. ومثل ذلك قول الأعشى:

بجُلالةٍ سُرُحٍ كأنّ بغرزِها
هِرّاً إذا انتعل المطيُّ ظِلالَها*

وقول أوس بن حجر:

كأن هرّاً جنيباً عند غُرضتِها
والتفّ ديكٌ بِرِجليها وخنزيرُ**

ويعدل الشماخ عن صورة «الهرّ» إلى صورة «ابن آوى»، ولكن دلالة الصورتين واحدة:

كأنّ ابنَ آوى مُوثَقٌ تحت نَحْرِها
إذا هو لم يَخْدِشْ بنابيهِ ظفّرا

ولا ضرورة لهذا التتبّع حقاً، فكل من قرأ الشعر الجاهلي يعرف أن الشعراء قد تعاوروا هذه الصورة. قال ابن قتيبة: «وقالت الشعراء في نفار الناقة وفزعها فأكثرت، ولم تعْدُ ذكر الهرّ المقرون بها وابن آوى»(١٥) قلت: بل ذكرت الديك والخنزير كما في بيت أوس السابق، وذكرت الأخيل أيضاً كما في قول «ضابىء البرجمي»:

بأدماءَ حُرجوجٍ كأنّ بدفّها
تَهاويلَ هرٍّ أو تَهاويلَ أخيلا***(١٦)

هل كان «شوقي» يبوح بما لم يكن أسلافه يجبّون البوح به إلاّ من وراءَ وراء؟

إن «الزمان» ـ في تصوّر شوقي ـ يخدش ويظفّر كهذا «الهرّ» أو «كابن آوى» في تصوّر أسلافه الجاهليين. وعلى أية حال فإن هذا «الهرّ» يعارض ناقة المثقّب ويخدشها ويظفّرها ويقلقها طوال الرحلة، فلا تقوى على أمر ـ أيِّ أمر ـ إلا

* الغرز: ركاب الرحل من جلد مخروز يعتمد عليه في الركوب.
** الغرضة: حزام الرحل.
*** الدف: الجنب. التهاويل: ما يهول به. الأخيل: طائر يتشاءمون به.

أن تغذّ السير «بصادفة الوجيف»، فكأنها تطارد عدوّاً خرافياً غامضاً، أو تفرّ من كابوس غامض لا يزال يقلقها ويروّعها. أو قل: إن الزمان الذي يخدّش ظفره الوجوه يعارض المثقّب ويخدشه ويظفّره ويقلقه طوال رحلة الحياة فلا يملك إلاّ أن يمضي مروَّعاً تسوقه الأقدار، وتتصرّف به الأسباب، وتخلف ظنونه الليالي، وتمكر به، فيزداد إحساساً بالعجز ووعياً بالقوة، وتسربله حيرة عقليّة قاسية!!

بل نحن نجد في بعض هذا الشعر صورة «الهرّ» الذي يخدش الناقة مقترنة بأمرٍ آخر اقتراناً صريح الدلالة على الدهر ونوائبه. ففي قصيدة «لجابر بن حُنَيّ التغلبي» يذكر فيها ما كان من تفرّق قومه بني تغلب، وتشتت أمرهم، وحزنه عليهم، نراه يقدّم لهذا الذي هو فيه بحديث الناقة التي يخدشها «الهر». يقول:

أنافَتْ وزافَتْ في الزّمام كأنها
إلى غَرضها أجلادُ هرٍّ مؤوّمِ
لِتَغْلبَ أبكي إذ أثارت رماحُها
غَوائلَ شرٍّ بينها متثلّمِ
وكانوا هُمُ البانين قبلَ اختلافِهِمْ
وَمَنْ لا يَشِدْ بنيانه يتهدّمِ(١٧)

وفي قصيدة لامرئ القيس قالها في رحلته إلى الروم يطلب العون على بني أسد قاتلي أبيه نرى هذا الهرّ في حديث الناقة:

فَدَعْ ذَا وَسَلِّ الهمّ عنك بِجَسْرَةٍ
ذمولٍ إذا صامَ النهارُ وهجّرا
بعيدة بين المنكبينِ كأنّها
ترى عند مجرى الضّفر هرّاً مشجّرا
عليها فتى لم تَحملِ الأرضُ مثلَهُ
أبرَّ بميثاقٍ وأوفى وأصبرا

هــوالمُنْــزِلُ الألاّفِ من جَــوِّ نـــاعطٍ

بني أسـدٍ حَـزنـاً من الأرضِ أوعـرا[18]*

فهو يسلّي همّه بهذه النـاقة ـ كما يقـول ـ وهو هــمّ ثقيل، فليس استرداد ملك أبيه بالأمر السهـل اليسير. ولكن هذه الناقة ــ على قوتها ـ يخدشها هـذا الهرّ وينفّرها، أو قل: ولكن امرأ القيـس الفتى الذي لم تحمل الأرض مثله ــ كما يزعم ــ خدّشـه ظفر الزمان حتى أدماه، ولا يزال حتى ساعته قلقاً مرتاباً في موقف الدهر منه:

بكى صـــاحبي لمّا رأى الـــدربَ دونــه

وأيقـنَ أنّـــــا لاحقـــــانِ بقيصرا

فقلـتُ لـــــــهُ: لا تبـكِ عينُـكَ إنما

نحـــاولُ مُلكـــاً أو نمـــوتَ فَنُعــذَرا

ولكن الناقة ــ أو الشاعر ـ لا تستسلم، بل تستجمع قـواها، وتتحوّل من جفاف الصحراء إلى طـراوة اليمّ، فتغدو سفينة ماهرة تصارع الأمـواج العاتية، وتعلو عليها. لقد جفّ ريق الشاعر، وأنهكته مرارة العطش في هذه الصحراء، فليـبلّ ريقه بقطرات من الماء ولو خالطتها ملوحـــة البحــر أو مــرارتـه. وأنا لا أعرف، ولا أحـد يعرف، إلى أين تتجـه هذه السفينـة، ولا أين مقاصـدها؟ لكأنها مؤرّقة بفكـرة «الرحيل» إلى ذلك «المجهول الغامـض» حيث ترقد الأسرار في شِعاب المرجـان واللؤلؤ، وتتدثّـر بموج البحر وفتنة العقل الســاحرة. أرأيت كيف تلتفّ الصـورة على نفسهـا؟ وكيف تتـداخل مستويـات الشعـر الصريحة والغـامضة؟ وهل كـان «المثقب» يعرف إلى أين يتّجـه حقاً؟ ألم يكن الغمـوض يلفّ ذلك المجهول الذي يسعى إليـه، ولكنه على الرغم من ذلك لا يكفّ عن الرحيل بحثاً عن السرّ «المغيّب»؟

ومــــــا أدري إذا يمّمـتُ أمــــــراً

أريـــــــــــــد الخير أيُّهما يلينـــي

---

* الضفر: حبل مفتول يشد بـه البطان. المشجر: المربوط إليها. وصفها بـالنشاط حتى كأن هراً ربط إلى حزامها فهو يخدشها وينفرها. ناعط: حصن. الحزن: الغليظ الخشن من الأرض.

أألخير الـــــذي أنـــا أبتغيـــه

أم الشرّ الـــــذي هـــو يبتغيني

دعي مـــا قـــد علمت سأتّقيـــه

ولكـن بـــــالمغيّب نبئيني

لقد أرهقه الزمان، وأنهكته مرارة التفكير فيه، فاشتبهت عليه المواقف، وحار في أمرها، فالغموض يكتنفها من كل جانب: موقف «فاطمة» منه غامض، وموقف صديقه «عمرو» منه غامض، وموقف الحياة منه غامض. إنه يأبى أن يستسلم لعجز «العقل»، ويصر على اكتشاف أسرار الزمان، ومعرفتها معرفة صافية نقيّة، ولكن الزمان خصم مراوغ، ومعرفة أسراره مطلب قصيّ معاند. وبين هذا الإحساس بالعجز والوعي بالقوة تكمن مأساة «المثقّب».

***

رؤية يقينيّة سوداء

إذا كان الزمان قد أرّق «المثقب»، وأرهق عقله، وبدا له غامضاً متلبّساً، فحار في أمره حيرة قاسية، فإنه قد أشقى «علقمة الفحل» بوضوحه وصرامته، وملأ ما بين جوانحه بشوك الحسرة، فتشاجر في ضميره إحساس حادٌّ عميق بأن زمان الصفو والعيش الوريق قد تولّى ولن يعود، ورغبة ملتاعة يائسة في أن يتنسّم نفحة من أريج العمر الجميل الذي بدّدته الأيام، وغاله ريب الزمان الذي يترصّد المسرّات. إنه منجل الدهر الذي يحصد سنابل الحُب والغبطة والفرح، وهي الذات الشاعرة التوّاقة إلى مرجان الغبطة وأقحوان الفرح وخيول الحبّ المطهّمة الشموس. ما كان أصدق «المعرّي» وهو يصوّر هذه المواجهة الخاسرة بين الشاعر والدهر:

هِيَ العنقـــاءُ تكبرُ أن تُصـــادا

فعـــانِـــدْ مَنْ تُطيق لـــه عِنـــادا

ومـــــا نهنهـتُ عـن كِبرٍ ولكـن

هِيَ الأيـــامُ لا تعطي قِيـــادا

فماذا يفعل «علقمة» في مواجهة الدهر الذي عصف به كتنّين الصحراء، وطار بأحلامه الموشّاة العابقة بالعطر، والمتمثلة بحبيبته «سلمى» وظعائنها التي فاجأته برحيلها في غبشة الفجر؟ ليس أمامه من سبيل سوى اللحاق بها مستجمعاً كل أسباب القوة لعله يستطيع أن يستردّها من يد الدهر.

هل تُلْحِقَنّي بأُخرى الحيّ إذ شَحَطوا
جُلَذِيّةٌ كأتانِ الضّحلِ عُلكومُ
قد عُرِّيَتْ زمناً حتى استقلَّ لها
كِترٌ كحافةِ كِيْرِ القَيْنِ مَلمومُ
كأنّ غِسْلَةَ خطميّ بِمِشْفَرِها
في الخدّ منها وفي اللّحْيينِ تَلغيمُ
تُلاحظُ السوطَ شَزْراً وهي ضَامِزَةٌ
كما تَوجَّسَ طاوي الكشحِ موشومُ
بمثلِها تُقْطَعُ المَوماةُ عن عُرُضٍ
إذا تَبَغّمَ في ظلمائِهِ البومُ (١٩)*

إن «علقمة» يستعين بالناقة وحدها ليلحق بحلمه، ويستردّه من قبضة الدهر. وهذا كلام واضح لا يحتاج إلى فطنة لمعرفة حقيقة هذه الناقة. إنها معادل موضوعي للشاعر. ولكن منازعة الدهر مغامرة شاقّة، بل إن الشاعر أكثر إدراكاً لهذه الحقيقة منا، وأقلّ تفاؤلاً مما نظن، ولذا فهو يبدأ حديثه بهذا الاستفهام الراشح بالتمنّي وما

* شحطوا: بعدوا. جلذية: ناقة صلبة. أتان الضحل: صخرة تكون في مسيل الماء. علكوم: غليظة.
عريت: أطلقت للمرعى. استقل: ارتفع وأشرف. الكتر: السنام. كير القين: موقد نار الحداد.
ملموم: مجتمع متماسك. الغسلة: ما تغسل به الرأس من الخطمى وغيرها. الخطمى نبات يغسل به.
التلغيم: من اللغام، وهو زبد تخالطه خضرة مما رعت. الشزر: النظر بمؤخرة العين.
الضامزة: التي لا ترغو من ضجر، ولا تجتر وهي عاضة على أسنانها، وذلك ممدوح منها.
طاوي الكشح: ثور وحشي. موشوم: في قوائمه خطوط سود. الموماة: الفلاة. عن عرض: أي يعتسفها على غير قصد أو هدى. تبغّم: صوّت صوتاً مختلساً.

يشبه اليأس «هل تُلحقنّي . . . »، ولكنه ـ على الرغم من ذلك ـ لا يستطيع أن يخنع ويتجرّع مـاء الهزيمة الكـدر المرّ، ولا يملك إلاّ أن يجرّب مناوشـة هذا الـدهر، وأن يـزداد اصطلاء بحـرّه، أو كما قـال في القصيدة نفسهـا مستخـدماً لفظـاً صريحاً في الدلالة على الدهر:

وقـد عَلـوتُ قُتُـودَ الـرّحلِ يَسْفَعُني
يــومٌ تجيءُ بـــهِ الجوزاءُ مَسمُــومُ
حــامٍ كـأنّ أُوارَ النـــارِ شـــامِلُـــهُ
دونَ الثيـــابِ، ورأسُ المرءِ مَعمــومُ*

أترى صـورة اليوم أو الـدهر هنـا؟ إنه «يـوم» مسمومٌ حامٍ كـأن لهيب ناره يخترق الثياب ويحرق البدن!! هذا هو «الدهر» كما يتصوّره «علقمة»، وهذا هو الدهر الذي يتـوجّس من منـاوشتـه «كما توجّس طاوي الكشح مـوشـوم». ولكنـه سيصبر على منازلتـه متجلِّداً لا يعرف الضجـر، يعض على أسنانـه من هول الموقف كهذه النـاقة «الضامزة» تماماً. إن هذه الصورة التي يرسمهـا الشاعر للناقة هي صورة المحارب في المعركة. انظر إلى قول عنترة:

ولقــد حفظتُ وَصــاةَ عمّيَ بــالضحى
إذ تقلـصُ الشفتـــانِ عـن وَضَحِ الفـمِ

إنـه وقت الخوف، حين يعض المحارب على أسنـانه عضـاً. وهذه هي حـال الناقـة «الضامزة». ولعلّ الدلالة المعجمية تزيد المعنى جلاء «ضمز البعير: أمسك جِرّته في فيه، ولم يجترّ من الفزع، وكذلك الناقة». فالضموز إذن حـركة مادية حسية تكشف عن حركة نفسية هي الخوف. وقـد تردّدت هـذه الصورة في الشعـر الجاهلي مقترنة بمشـاعر الخوف والرهبة على نحو ما نرى ـ تمثيلاً لا حصراً ـ في قول «عمرو بن قميئة»:

تجاوزتُها راغبــــــــاً راهبــــــــاً
إذا مـــا الظبـــاءُ اعتنقنَ الظـــلالا

---

* قتود الـرحل: عيدانه. يسفعني: يلفحني حـره ولهيبه. الجوزاء: من بروج السماء تطلع في أشـد ما يكون من الحر. مسمـوم: فيه السمـوم، وهي ريح حارة. حام: شـديد الحر. معمـوم: معصوب بالعمامة.

بضـــامِـــزَةٍ كـأتـــانِ الثميـــــ . . .

ل عَيرانــــــةٍ مـــــا تشكّى الكـــــلالا*

بل إن «بشر بن أبي خـازم» يضمّ هــذا اللفظ إلى معجم الحرب في الجاهليـة ضماً صريحاً، ويقطع بذلك الجدل حـول أشباح الحرب التي تتراقص حـوله. فهـو يهجو بني سُليم، ويعيّرهم بما كان من أمرهم في حربهم ضدّ قبيلته، فيقول:

وقــــد ضَمـــــزَتْ بجـــــرَّتِها سليمٌ

مخافَتَنــــــــا كما ضَمَـــــــــزَ الحمارُ

إن علينـا إذا أردنـا أن نفهم هـذا الشعر فهماً صحيحـاً أن نُعنى بحيـاة الألفـاظ وعلاقاتها فيه عناية فائقة. ومـا أكثر ما دعا د. مصطفى ناصف إلى هذا الأمر، وألحّ عليـه، وطبّقه في دراسـاتـه لـه، وأثبت ـ بغض النظـر عن كل مـا يقـال حول هـذه الدراسات ـ أنه من خير قراء هذا الشعر ومفسريـه. لقد كانت الناقة «الضامزة» في حالة تشبه الحرب إذن، فهي تعضّ على أسنانها خوفاً وتتوجَس شراً مما هي فيه. فمن هـو هذا الخصم الـذي تعانـده، فيثير الـذعر والهواجس في نفسهـا، وتلحظه شـزرا بمؤخرة العين، كأنها تخشى أن تواجهه؟

تــلاحظُ الســوطَ شـــزراً وهي ضـــامــزةٌ

كما تــوجّس طـــاوي الكشـحِ مــوشـــومُ

هل سألنا أنفسنا مرة: ما وظيفة هذا السوط الذي يلسع ظهر الناقة؟ وهل حاولنا أن نربط بين هذه الوظيفـة ووظيفة «الهرّ» الذي يخدش الناقة ويظفّرها طـوال الرحلة؟ لا فرق بينهما عند التحقيـق. يزعـم الشـاعر أنّ «الهرّ» و «السـوط» يظهران حـدّة الناقـة وسرعتها ونفارها، وأزعم أنهما رمزان للدهر. ألم نقل: إن الناقـة معادل موضوعي للشاعر؟ فمن ذا الـذي يجلده على امتـداد الوقت، فيتـوجّس ويـرتاع ويـرقبه بطـرف العين مراقبـة الحذر الوجل؟ لقـد كان «علقمـة» يدرك خطـر مناوشة الـدهر، فحصّن نـاقته، وأمـدّها بكل أسباب القـوة ـ كما فعل المثقّب من قبل ـــ، أطلقها تـرعى زمناً فسمنت واكتنـزت، وعلا

* تجاوزتها: ضمير النصب عـائد على البيداء التي سبق ذكـرها. العيرانـة: الناقة التـي تشبه العير في نشاطها وسرعتها.

سنامها مشرفاً صلباً كأنه حافة كير الحدّاد، وغدت في اكتنازها وامّلاسها كصخرة الماء الضخمة التي زادها الماء صلابة واملاساً. ها نحن أولاء مرة أخرى أمام صور «الصلابة» التي يحلم بها الشاعر. هل تعتقد أن «صخرة الماء» ههنا تختلف في قليل أو كثير عن «مطرقة القيون» عند المثقّب، و«حجر» ابن مقبل، و «مروة» أبي ذؤيب؟ إنها جميعاً تعبّر عن صبوة الروح الجامحة إلى «الصلابة» ليكون المرء قادراً على مقارعة الزمان والانتصار عليه. لقد كانت الصم الصلاب ـ كما لاحظ د. مصطفى ناصف ـ «أداة التعبير الذي يتخيّره الشاعر لملاحقة فكرة الدهر»[٢٠]. ولا يكتفي علقمة باعتساف الفلوات بغير هاد ودليل «بمثلها تقطع الموماة عن عرض»، ولكنه بإحساسه بوطأة الزمان وقسوته وريبه يجلّل وجه الصحراء بسدوف الظلمة الحالكة، ويبثّ فيها نذر الشؤم والشرّ والخراب «إذا تبغّم في ظلمائه البوم». وأعتقد أن نعيب هذا النذير الأشأم في هذه الصحراء المدلهمة كان إخباراً رمزياً بما انتهت إليه المعركة بين الناقة والدهر، وقد جاء في أعقابها مباشرة:

تلاحظُ السوطَ شزراً وهي ضامزةٌ
كما توجّسَ طاوي الكشحِ موشومُ
بمثلها تُقْطَعُ الموماةُ عن عُرُضٍ
إذا تبغَّمَ في ظلمائه البومُ

ليس في هذه الصحراء هادٍ ولا دليل ولا سند. كل ما فيها ينزع الأمان من النفس، ويذعر ويروّع، فتحدق نذر الخطر بالشاعر، وينقلب صفو العيش كدراً. ومشكلة «علقمة» أنه يدرك هذه الأمور كلها، ويدرك ما هو أكثر منها، ويعرف ويحس أنه أمام خصم غاشم لا قِبَلَ له به، ولعلّ هذا الإحساس والمعرفة هما اللذان دفعا الشاعر إلى السكوت عن مصير الناقة في مناوشتها للدهر، وإنابة «البوم» للإخبار عن هذا المصير رمزياً. ولم يكن هذا مصير الناقة وحدها، بل كان أيضاً مصير هذه الرحلة التي اعتسفها الشاعر للحاق بالظاعنات، فقد سكت عنها في غياهب هذا الليل الذي يشقّه نعيب «البوم» منذراً بالشؤم والخراب. لقد أدرك الشاعر ـ فيما يبدو ـ عجزه أمام الدهر، واستسلم لهذه الحقيقة القاسية، وكفّ عن مناوشة هذا الخصم العنيد. وكنّا قد رأينا «المثقّب» من قبلُ يلحق الظاعنات، ويتخيّر واحدة منهن، وينازعها الحديث، ويقابل تهديدها بتهديد مثله. وهذا فرق جوهري بين الشاعرين: شاعر يدرك حقيقة الدهر

إدراكاً واضحاً، فيكفّ عن مناوشته ويستسلـم، وآخر يحس أن الدهر غامض ملتبس، فيرهقه هـذا الإحساس، ويدفعـه إلى مناوشته الـدائبة لعلّـه يكتشفه عبر هذه المنـاوشة، ويعيه دون التباس أو غموض.

لقد سكت «علقمة» عن مصير الناقة والرحلة، وتركنا نفتّش عن مصيرهما في هذا الليل البهيم. ولم يكتف بذلك، بل وجـد في هذه الظلمة الداجية فـرصة للفرار من وجه الدهر، فتوغّل فيها يخوض غمراتها حتى انشقّ عنه الصبح ـ أو عن ناقته لا فرق ــ وهو في بُلهنيـة من العيش لا يطـوف بها طائف من كـدر. لقـد تحرّرت الناقـة من مساورة الـدهر ومنـاوشته، وغـدت «ظليماً» أمكنه الـرعي، وطاب لـه المرعى، فهو ينقف الحنظل القـاسي ويخذم التنـوّم الطري ــ لاحظ مـا في هـذين الفعلين «ينقف» و«يخذم» من رهافـة الإحساس ودقّتـه وثرائه ـ وتهبّ عليـه رياح الحيـاة رُخاء، فليس يعجله مُعجل، ولا يستحثّـه مستحث!! ومازال على هذه الحال من الحبـور والغبطة حتى تذكّر بيضه، وهاجه مطرٌ رذاذٌ في يوم مغيوم، فانطلق إلى ما تذكّر يبدي فنوناً من العدو كلها رائق معجب، فكأنه ـ وفق بعض الشروح ــ في رشاقته ومخالفته بين فنون العدو ضفدع ذكر كبير يتقافز في مياهه وقد ملأته الحياة غبطة وسروراً. فلما وصل إلى «أدحيّه» طاف به طوفين يقفـره ويطمئن أن أحداً لم يسبق إليه في غيبته أو أن أحداً لا يراه، ثم أوى إلى فراخه الصغار التي تجمعت وتـداخلت فكأنها أصول الشجر الرابية بها سفت عليها الـرياح، وطفق يـراطنها بنقنقته وإنقـاضه، فتجيبـه بمثل ما فعل، فكأنه وكأنها الـروم تراطن في قصورهـا، ومن حوله وحـول هذه الأفراخ النعـامة الأم تحفّه وتلتصق به، وتجاوبـه بصوت يخالطه الإحساس بالبهجة فكأنـه ترنيم أو غناء!! أرأيت إلى هـذه الأسرة المتــوادّة المتراحمة، يظللهـا الحب، وتعمـر قلــوبها البهجـة، وتغمرهـا عاطفة الأبوة النبيلـة الجيّاشة وحنـان الأم المتدفّق، وحبورها المتـوهج الذي يكاد ينقلب إلى غناء ورقص بعودة الزوج والتئام الشمل؟!

أية مشـاعر إنسـانية نبيلة مـدهشة هـذه التي استطاع «علقمـة الفحل» أن يبثّها ويصوّرها في هذا المشهد العاطفي الفريد؟

كأنها خــاضِبٌ زُعــرٌ قــوادِمُــهُ
أجنى لَــهُ بــاللِّــوى شريٌ وتَنّــومُ

يظـلُّ في الحَنظلِ الخُطبـــانِ يَنقُفُـــهُ
ومــــا استطفَّ مـن التنّـــومِ مَخذومُ

فــوهُ كَشَـقّ العصـــا لأيــاً تَبيّنُـــهُ
أَسَكُّ مـــا يسمعُ الأصــواتَ مَصْلـــومُ

حتى تــــذكّـــرَ بيضــاتٍ وهيّجَـــهُ
يـــومِ رذاذٍ عليـــه الـــدّجنُ مَغيـــومُ

فــــلا تــــزيّـــدُهُ في مَشيـــهِ نَفقٌ
ولا الــــزفيفُ دوينَ الشــــدّ مَســـؤومُ

وَضَّــاعــةٌ كعصـا النهــديِّ جـؤجـؤهُ
كأنــــه بتنـــاهي الــــرّوضِ عُلجـــومُ

يأوي إلى حِسكـلٍ حُمرٍ حـــــواصلُـــــهُ
كأنــــهُ حــــاذرٌ للنّخسِ مَشهــــومُ

يــــوحي إليهــــا بـإنقــاضٍ وَنَقْنَقَــــةٍ
كما تَــــراطـنُ في أفـــدانِها الــــرومُ

تَحفُّــــهُ هِقْلـــةٌ سَطعـــاءُ خــاضِعـــةٌ
تُجيبُـــهُ بـــــزمـــارٍ فيـــهِ تَــــرنيم*

---

* الخاضب: ذكر النعام. زعر: ج أزعر، وهو القليل الريش. القوادم: الريشات المتقدمات في أول الجناح.

أجنى: أدرك أن يُجتنى. اللـوى: مسترق الرمـل. الشري: شجـر الحنظل. التنـوم: ضرب من الشجر. الخطبان: المخطط. ينقفه: يستخرج ما فيه. استطف: ارتفع. مخذوم: مقطوع ولا يكون إلا للطـري. كشق العصا: متـلاصق. أسك ما يسمع الأصـوات: صغير الأذن، فكأنه استكثـر عليه كلمة أذن!!

مغيوم: ذو غيم. التزيد: ضرب من السير. نفق: قصير الغاية. الزفيف. ضرب من السير.

وضّاعة: سريع. كعصـا النهدي: أي صلب كعصا مصنوعة من شجـر النبع الصلب الذي يكثر في بلاد قبيلة «نهد».

التناهي: ج تنهية، وهـي المكان المطمئن. العلجوم: الذكر الكبير مـن الضفادع أو البعير الطويل المطلي بالقطران. الحسكل: الأفراخ الصغيرة.

لقد فرّ «علقمة» من مواجهة الزمان، وفاءً إلى الماضي الجميل يتفيّأ ظلاله الوارفة، ويتنسّم أريجه الطيّب، هـذا الماضي الـذي بدّدتـه الأيـام، وكان يحلـم باستمـراره أو استرداد بعضه من قبضة الدهر. إن الاستطراد في معرض الصورة ـ كما هي الحال هنا ـ ظاهرة فنيـة بارزة في شعرنا القديم لا أرى ضرورة لسوق الشـواهد عليها، فهي تنتشر انتشاراً واسعـاً في أرجاء هذا الشعر، ولا سيما في حـديث الناقـة والظعـائن والكرم. فلا يكاد الشـاعر يشبه ناقته بحيوان وحشي حتى يستطـرد في الحديث عنه، ولا يكاد يشبه الظعائن ببستـان النخل حتى يستطرد في الحديث عنه، ولا يكاد يشبـه ممدوحه بالنهر حتى يستفيض في حـديثه وهكذا. . . وأرجو ألا يخدعك الشاعـر فتتوّهم أنه أراد بهذا الاستطراد تصوير سرعة الناقة أو تصوير الهوادج أو تصوير كرم الممدوح كما يزعم. لا شيء في هذا الزعم يستحق أن تعنّي نفسك بـه إلا إنكاره ودحضه. ولكنها مـوضوعـات ينفـذ إليهـا الشعراء بطـريقـة فنية مـاكـرة للتعبير عن همومهم ورؤاهم ومـواقفهـم. بعبارة أخـرى: إن وظيفـة الاستطراد في معـرض الصـورة هي «التجسيم والتشخيص» والإيهام «بالموضوعية والحياد» في آن.

وأنـا أزعم هنا أن «علقمـة» استطرد في حـديثـه عن «الظليم» ليجسّم إحساسـه بالحياة وجمالها وإشراقها ووضاءتها حين يحياها المرء في غفلة عن عين الدهر. وقد أبدع «علقمة» حين راح ينمّي هـذه الأحاسيس والمشاعر والانفعـالات، ويزيدها تـوهّجاً وإشراقاً من خلال الظليم الـذي ظلّ يرتقي بصورته حتى بلغ بها في اقتـدار فني باهر مرحلة «التشخيص»، فإذا نحن أمام هذه الأسرة الإنسانية الصغيرة، بكل ما تموج به من الفرح والحبور والغبطـة والحب والتراحم والغناء وما يشبه الـرقص، لا يميزها من بني البشر مائز، فهي تتراطن **«كما تراطن في أفدانها الروم»**. ولم يتسع شاعر جاهلي ـ أكاد أقول: شاعر عربي ـ في حديث الظليم كما اتسع علقمة، ولا بلغ مبلغه في الفتنة والبهـاء. ولعلّ «ثعلبة بـن صعير المازني» في رائيته المفضّليـة قـال في تصويـر الظليم فأحسن، ولكنه لا يجاري «علقمـة»، ولا يلحق به، وإن كـان على مقربة منـه. وقد مضى زمن طويل وأنا أفكـر في قصة هذا الظليم التي قرنتها ذات يـوم بقرن واحد مع قصص الحيوان الوحشي لأنها ترد كهذه القصص في معرض الحديث عن الناقة(٢١). ولم أهتدِ إلى شيء في أمرها سوى أنها مختلفة عن تلك القصص اختلافاً عميقاً، فليس

فيها ما في تلك القصص من الشقاء وضروب العدوان والصراع والخوف والموت، بل هي النقيض. ولم أزل مؤرّقاً بها حتى انتهيت إلى ما أنا فيه. إنها لا تعبّر عن الحياة ونواميسها، بل تصور وتجسّد وتشخّص هذه الحياة في إقبالها العذب، وجمالها الأخاذ، ومشاعرها النبيلة الحارّة حين يغمض الدهر كلتا عينيه عنها إلاّ في النادر جداً الذي يعدّ انحرافاً له دلالته كما في معلقة «الحارث بن حلّزة». فإذا سألت: لماذا كان حديث «علقمة» عن الظليم حديثاً عن الماضي الجميل دون غيره؟ قلت: لذلك ثلاثة أسباب هي: حديث الظعائن، ومطلع القصيدة وتاليه، والحكمة. إن وحدة «الظعائن» في القصيدة صورة رمزية لذلك الماضي الجميل الذي انقلب الدهر به. ومشهد الظعائن ـ في حقيقته ـ مشهد عاطفي غرامي، والمواقف العاطفية الغرامية ـ على ما نعرف ـ صالحة لحمل دلالات رمزية. وقد اقترن حديث الظعائن في قصائد كثيرة من هذا الشعر بهذه الدلالات(٢٢). وهذا يعني أن وحدة «الظليم» هي موازاة رمزية لوحدة «الظعائن» ولكنها أنقى منها وأصفى، فقد نقّاها الشاعر أو نقّتها الذاكرة من كل شوب.

لم أدرِ بالبينِ حتى أزمعوا ظَعَناً
كلُّ الجمالِ قُبيلَ الصبحِ مَزمومُ
رَدّ الإماءُ جِمال الحيّ فاحتملوا
فكلُّها بالتزيّديات مَعكومُ
عَقْلاً وَرَقْماً تظلُّ الطيرُ تَخْطَفُهُ
كأنهُ مِنْ دمِ الأجوافِ مَدمومُ
يَحملنَ أُتْرُجّةً نَضْخُ العبيرِ بها
كأنّ تطيابَها في الأنفِ مَشمومُ
كأنّ فارةَ مِسْكٍ في مَفارقِها
للباسطِ المتعاطي وَهْوَ مَزكومُ
فالعينُ مني كأنْ غَرْبٌ تَحُطُّ بِهِ
دَهماءُ حارِكُها بالقِتْبِ مَحزومُ

من ذكرِ سلمى وما ذكري الأوانَ لها
إلا السَّفاهُ وظنُّ الغيبِ تَرجيمُ
صِفْرُ الوِشاحينِ ملءُ الدرعِ خَرْعَبَةٌ
كأنها رشأٌ في البيتِ مَلزومُ*

لقد فاجأ الفراق الشاعر «لم أدر بالبين حتى. . . »، فلم يدر به إلا حين انتهى كل شيء، فقد عقدوا العزم على الرحيل، وأجمعوا عليه، فكل جمالهم مزمومة في غبشة الفجر. ومتى كان الدهر ينذر الناس بخطوبه؟ ستقول: هذا تأويل بعيد. وأقول: لا حرج. هل فكّرت قليلاً في وقت رحيل الظعن؟ إنه «دوين الصبح»، وهو الوقت عينه ـ أو مقارب جداً له ـ الذي تحوّلت فيه «الناقة» إلى «ظليم»، فقد غابت عنّا في غياهب الليل، ولم نرها إلا حين انشق الصبح عنها وهي ظليم يرعى ضروباً من النبت. وإذن فهذا الظليم هو واحد من تحوّلات الناقة، وهو واحد من تحوّلات الظعن أيضاً. الناقة والظليم والظعائن. تجلّيات مختلفة لمواقف الشاعر من الدهر. ما يزال رسيس الشك في نفسك. أقدّر ذلك. ولكن ألا ترى موكب الظعن وهو يموج بالفتنة والجمال، بما يلوح منه من الكلل والقطوع النفيسة، وبما يضوع منه من روائح المسك والعبير الفاغمة التي تملأ الهوادج، وتعطر الفضاء، فيحسّ الشاعر ـ على بعده عنها ـ أنها تضمّخ أنفه، بل تضمّخ أنف «المزكوم» لقوتها وشدّة نفاذها، وبما فيه من الجمال الفتّان، جمال «سلمى» الذي تمّ واكتمل؟ ألا يكشف هذا الموكب البهيّ عن وفرة الإحساس بالجمال؟ ألا يدلّ على أيام الحبور والغبطة والنعيم التي عاشها الشاعر يوم كان كل هذا الجمال ملك يديه وقلبه؟ مهما اختلفنا في أمره فإننا لن نختلف في أنه يرمز إلى أيام الصفو والسرور الوضيئة التي كانت تفيض بعذوبة

* أزمعوا ظعناً: أجمعوا على الرحيل. مزموم: عليه الزمام استعداداً للرحيل. التزيديات: ضرب من الستور التي تلقى على الهوادج. معكوم: مشدود بثوب. العقل والرقم: ضربان من ثياب الهوادج فيهما حمرة. مدموم: مطلي. أترجة: ضرب من الفاكهة طيب الرائحة، وقد شبه المرأة بها. العبير: أخلاط الطيب تجمع بالزعفران. الفارة: وعاء المسك. الباسط: الذي يبسط يده. الغرب: الدلو العظيمة. تحط به: تحدر به. دهماء: أراد ناقة دهماء. الحارك: ملتقى الكتفين. القتب: الإكاف الصغير على سنام البعير. صفر الوشاحين: ضامرة. ملء الدرع: كبيرة العجيزة. خرعبة: طويلة لينة ناعمة. ملزوم: مربّى في البيت.

الإحساس بـالحياة وجمالها. فمن الذي عبث بذلك الصفـو، وانقلب بذلك السرور، وغال هـذا الإحساس العذب الجميل؟ إنه الـدهر لا أحد سواه. وقـد كانت «الطير» نذيراً بشـؤم هذا الدهر، ورمـزاً له. لنعد قراءة هـذا البيت دون أن نسيء الظنّ بعقول الشعراء:

عقـــــلاً ورقماً تظلّ الطيرُ تخْطَفُـــــهُ
كأنـــهُ من دمِ الأجـــوافِ مــدمـــومُ

ما الذي جاء بفكرة الدم وأشباح الموت إلى هذا السياق؟ وما علاقة الطير بالدم؟ ألم أقل: إن علينـا أن نعنى عنايـة خاصـة بحياة الألفـاظ في هذا الشعـر إذا أردنا أن نفهمه فهماً ينقـذه من السطحيـة والابتذال؟ إن عـلاقة الطير بـالدم والحروب عـلاقة وثيقة في تاريخ هذا الشعر، وفي ثقافة أهله. فما أكثر ما حدّثنا الشعراء عن هذه الطير التي تواكب الجيش ثقة منها بما ستظفر بـه من جثث القتلى، وما أكثر ما صوّروا هذه الجثث وقد غـدت طعامـاً لهذه الطير. نرى ذلك في قصيدة بـديعة «لـلأفوه الأودي» يُخلص صدرها للحديث عن الدهر في رؤية يمتزج فيها الصدق والقسوة امتزاجاً يثير الإعجاب:

فَلَـــــهُ في كـلِّ يـــــومٍ عـــــدوةٌ
ليسَ عنهـــا لامـــرئٍ طـــار مطـــارُ

ثم يسوق الحديث إلى خصومه «بني هاجر»، ويمضي فيـه مرغياً مزبداً كالحصان الشامس لا يُجرُّ له عنان إلى أن يقول:

كلما سِرْنـــا تـــركنـــا منـــزلاً
فيـــه شتـى من سِبـــاع الأرض غـــاروا
وتـــــرى الطيرَ على آثـــارنـــــا
رأيَ عينٍ ثقـــــــــــــةً أنْ سَتُمارُ
جحفـلٌ أورقُ فيــــــهِ هبـــــوةٌ
ونجـــــــــومٌ تتلظّـى وشِرارُ(٢٣)*

* ستمار: ستطعم. الجحفل: الجيش. أورق: أي في لونه ورقة كلون الرماد.

ونراه في مدح النابغة الذبياني للغساسنة حين يصوّر جيوشهم، يقول:

إذا ما غَزَوا بالجيشِ حَلّق فوقهم
عصائبُ طيرٍ تهتدي بعصائبِ

يُصاحِبْنَهم حتى يُغِرنَ مُغارَهم
من الضارياتِ بالدماءِ الدّواربِ

ونراه حين يفتخر «عنترة» بقتله ضمضماً والد هرم وحصين اللذين يتوعّدانه ويشتمانه، يقول:

إن يفعلا فلقد تركتُ أباهما
جَزَرَ السِّباعِ وكلِّ نسرٍ قَشعم*

قال صاحب الخزانة: «هذا المعنى أعني تتبع الطير للجيش الغازي للأعداء حتى تتناول من القتلى متداول بين الشعراء قديماً وحديثاً، وأول من جاء به الأفوه الأودي في قوله:

وترى الطير. . . . . . . (البيت)

. . . . وأخذه النابغة الذبياني فقال:

إذا ما غزوا . . . . (الأبيات)

وأخذه الحطيئة فقال: . . . .

وأخذه مسلم بن الوليد فقال:

قد عوّدَ الطيرَ عاداتٍ وثقنَ بها
فهنّ يتبعنَهُ في كلّ مرتحل»

ومضى يعدّد الشعراء الذين تعاوروا هذا المعنى، فذكر منهم عدداً بينهم الكميت الأسدي وابن قيس الرقيات وابن جهور الأندلسي وابن نباتة المصري، ثم قال:

«وأبدع من هذا كله قول المتنبي:

* جزر السباع: أي مقتول تأكله. القشعم: الكبير من النسور.

يُطمِّعُ الطيرَ فيهم طـــــــولُ أكلِهِمُ
حتى تكـــاد على أحيـــائهم تقعُ[24]»

لا مناص إذن من الإقرار بأن بين الطير والحروب عـلاقة وثيقة، وبأن بينها وبين الدهر علاقة تلوح من وراء وراء في قصيدة «الأفوه». ولم يكن تأويل «الرؤيا» في سورة «يوسف» عليه السلام بعيداً عمّا نحن فيه:

﴿ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إني أراني أعصر خمراً وقال الآخر إني أراني أحمل فوق رأسي خبزاً تأكل الطير منه نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين﴾[25].

فيقول يوسف عليه السلام:

«يا صاحبي السجنِ أمّا أحدكما فيسقي ربّه خمراً وأمّا الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه قُضي الأمر الذي فيه تستفتيان»[26].

لقـد ظلت الطير تتبع هـذه الظعـائن كما كـانت تتبع جيش الأفـوه وجيـوش الغساسنة، وظلّت تنقض على هذه الظعائن وتخطفها «تظلّ الطير تخطفها». أما كـان ينبغي أن تدرك هـذه الطير أن مـا تخطفه ليـس لحماً، أو أن يدركهـا اليأس، فتكفّ عن الانقضـاض والخطف؟ مهما يكن من أمـر فإن هـذه الطير قـد حملت معها إلى هذا السياق فكـرة «العدوان» التي ارتبطت بها في سياق الحرب. فمن هو العدوّ الذي تنذر به، أو تدل عليه إن لم يكن الدهر؟ ليس في القصيدة حديث عن عدو آخر. ولأمـرٍ ما ـ لا أظنه الحب ـ نزف هـذا الشاعر دموعه في سـاعة الفراق. هـا هي ذي أيام العمـر الجميل تفاجئـه بـالرحيل، فتتحمل عنـه ظاعنـة، أو قل تتسرب من بين يديه كحفنـة من الماء «خانتها فروج الأصابع»، فليبك في إثـرها ما شاء له القدر أن يبكي.

ومطلع القصيدة يـدل هو الآخر على أن أيـام الصفو المشرقة الـوضاءة التي ترمز لها وحدة الظليم هي العمـر الجميل الذي مضى. وقد اختلف الشرّاح في تفسير هذا المطلع وتوجيهه. وأحسن أقوالهم ـــ في ظني ـ هو «هل ما علمتَ مما كان بينك وبينها، وما استُودِعتَ من حبّها مكتومٌ عندها، فهي على الوفاء، أم قد صرمتك؟»[27].

هل مـــا علمتَ ومـا استُـودِعـتَ مكتـومُ

أم حبلُهـــــا إذ نـأتـكَ اليــــومَ مَصرومُ

ولكن «أم» ههنا هي «أم» المنقطعة، وهي حـرف استئناف بمعنى «بل» لا حرف عطف. ومعنى هـذا أن الشاعـر يُضرِب عن أيـام حبه وهـواه لأنّ «بل» لا تنفك عن معنى الإضراب أبداً، ويصرّح أن تلك الأيـام قد تصرّمت، وأن حبـال المودة قد رثت وانقطعت. ألا ترى في هـذا التصرّم والانقطاع إيـذاناً ببين الظعـائن الذي سيحـدثنا الشـاعر عنـه بعـد لحظة؟ ويخرج مـن هذا الإضراب إلى إضراب آخـر متمثّل في «أم» منقطعـة أخـرى! فيكشف بذلك عـن حالـة من القلق والتـوتـر واختلاط المشـاعـر وتدافعها وغموضها:

أم هـل كبيرٌ بكـى لم يقـضِ عَبْرَتَـــــــهُ

إثـــرَ الأحبّـــةِ يـــومَ البينِ مَشكـــوم*

مـا يزال وجـه الماضي الجميل يلـوح لعينيه، ومـا تزال أصـداؤه العـذبة تـرن بين جـوانحه، فتـومض الأمـاني وميضاً شـاحبـاً في رماد العمـر: هل تجازيك وتكـافئك بيكـائك على إثرهـا وأنت شيخ كبير؟ ألا ترى في هـذا التساؤل الـراشح بالتمنّي ومـا يشبه اليأس صورة دقيقة من قوله وقد حاول اللحاق بالظعن:

هل تلحقنّـي بأخـــرى الحيّ إذ شحطـــوا

جلـــذيّـــة كأتـــان الضّحل عُلكـــومُ

ثم ماذا تقول في قوله «أم هل كبير بكى»؟ أكان هذا «الشيخ الكبير» يتحدّث عن النساء حقاً أم كان يرثي عمره الغابر الجميل الـذي يراه أمامه كومة من رماد، فيتمنى محزوناً يائساً لو يشبّ ضرام هذا الرماد أو بعض ضرامه من جديد!

وتكشف وحدة «الحكمـة» أيضاً عن حقيقة وحدة «الظليم» وارتبـاطها بالماضي، فهي تعقب وحدة الظليم مباشرة، مبتدئة بحرف الإضراب «بل» صريحاً صارماً كحدّ السيف هذه المرّة:

---

* لم يقض عبرته: لم يشتف من البكاء. مشكوم: مثاب مكافأ.

تحفّــة هقلــةٌ سطعــاء خــاضعــة
تُجيبُــه بـــزِمــار فيــهِ تــرنيمُ
بل كـلٌّ قــومٍ وإن عــزّوا وإن كثــروا
عــريفُهُمْ بأثــافي الشرّ مَــرجــومُ

شلاّلٌ أسود حـالك السواد من الحكمة ينهمر في وجدان الشاعـر وروحه، فيبدد من عـالمه الضياء وينسخـه!! وتكشف وحـدة الحكمة عن رؤيـة «يقينيّة مطلقـة»، ولكنهـا رؤية قـاسية حـالكة السـواد. إنـه الدهـر الغاشم هـادم اللذّات، ومفـرّق الجماعات، والمتربّص أبداً بالبشر.

تبدأ وحدة الحكمة ـ كما قلت ـ بهذا الإضراب القاطع القاسي، فتتحوّل من صفاء الحيـاة وبهجتها وإشراقهـا، وإقبـالها العذب الجميل إلى حلكتهـا وقتـامتها، وعبثيتهـا الفاجعة، ولامنطقيتهـا، وقسوتها الصماء. إنها مفارقة قاسية لا يأتي بها الشـاعر لإظهار التقابل والتنـاظر، بل لإظهار ضعف الإنسان وتصـدّعه وانكساره أمام جبروت الـدهر وغشمته. ولذا بدأ الشـاعر حكمته بالحديث عن هذا الدهـر وعدوانه على البشر، فقد نصبهم بعزّهـم وكثرتهم دريئـة يرجمها بأثافي الشر الثقيلة، فيهدم هـذا العز، ويبدد هذه الكثرة. وليست هذه الأثافي سوى نوائبه وريبه. وأدار الشاعر كثيراً من أبيات الحكمة ـ كما هو متوقّع ـ حول هذا الخصم الـذي لا يقهر، ولا يعرف إلاّ التدمير، فإذا جاوزه فإلى أقدار عمياء لا تعرف المنطق، فكأنها ضرب آخر من الهدم والتدمير.

بل كـل قــومٍ وإن عــزّوا وإن كثــروا
عــريفهم بأثــافي الشرّ مَــرجــومُ
ومُطْعَمُ الغُنْــمِ يــومَ الغُنْمِ مُطْعَمُــهُ
أنّـى تــوجَّــهَ والمحــرومُ مَحرومُ
وَمَنْ تعــرّضَ للغِــربـانِ يـزجــرُهــا
على ســلامتــهِ لا بــدَّ مَشــؤومُ
وكلّ حِصنٍ وإن طــالت ســلامتُــهُ
على دعــائمــهِ لا بــدَّ مهــدومُ

إنه الشر والتدمير والشؤم والهدم والحرمـان ولا شيء وراء ذلك سوى هذه الأقدار العمياء التـي تقسم الناس اعتباطـاً إلى «غانم» و «محروم». لا أعـرف لماذا كلّما تخايل أمامي موقف الشاعر الجاهلي من الدهر غافلتني الروح، ورفرفت في فضائها قصيدة «شوقي» «تلاميذ المدرسة ومصاير الأيام»:

قطيعٌ يُـــزجّيــــهِ راعٍ مـن الدهـــــ

ـرِ ليسَ بِلَيْــــــــــنٍ ولا صُلّــبِ

أرادَ لمن شــــــــاءَ رعـيَ الجديـبِ

وأنـــزلَ مـن شـــاءَ بـــالمُخصبِ

وروّى على رِيّها النــــاهـــــلات

وردَّ الظّماءَ فلـــــــــــــم تشربِ

ولست أظن هذا الراعي كما صوّره شوقي «ليس بلين ولا صلّب»، ولكنه جائر غشوم، وكيف يكـون الجور إذا لم يكن في هذه الأقدار التي يوزّعهـا على هذا القطيع اعتباطاً؟

وانظر إلى هذا اللعب ـ أو العبث الغافل ـ الذي يقع في سياق الدهر:

والمالُ صــوفُ قَـــرارٍ يلعبـــونَ بِـــهِ

على نِقَـــادتِــــهِ وافٍ ومَجلـــــوم*

فالناس مختلفون منهم الغني المكثر، ومنهم الفقير الـذي لا مال له كالأغنام الصغيرة منها ما هـو وافي الصوف كثيره، ومنها ما لا صوف له. والنـاس «يلعبون ويعبثون». كلّ بما يملك. الحياة ـ في تصوّر علقمة ـ لعب وعبـث، والحقيقة الصلبة الخالدة هي الدهر. لقد أضرم الـدهر النـار في ثوب العمـر، فأحرقتـه إلا قليلاً. ووقف «علقمة» يتـأمّل رماد أيامـه، فبدت له الحياة عبثـاً ولهواً يخوض فيهما الخائضون، أو كما قال «ذو الرّمـة» بعدئذ بـزمن: «**ودنيا كظلّ الكرم كنـا نخوضها**». لقد أدرك «علقمـة» أن الحياة لعب وعبث، ولكن آفاق روحه كانت محدودة ضيقة فلم يقوَ على التحليق في الفضاء البعيد. كان يحسّ

* القرار: غنم صغـار الأجسام. على نقـادته: على صغـر أجسامـه. الوافي: التـام الكثير. المجلوم: المجزوز.

أنه إنسان مأزوم، وأن الحياة من حوله مـأزومة أيضاً، وكلّما ضمّ جناحيه إلى صدره يهمّ أن يطير رأى سيف الـدهر مسلّطـاً فـوق عنقه، فـاستعصم بنفسـه، ونـازعه حنين مشـوب باليأس إلى الإفلات من قبضة الدهر. ولم يستطع الشعر العربي على امتداد تاريخه الطويل أن يتحرّر مـن سطوة الـدهر يـوماً، ولكن تغيّراً ملحـوظاً اعترى مفهـوم «الدهـر» بعد أن أشرقت الجزيـرة العربيـة بنور الإسلام، وانفتحـت آفاق الـروح على العالم الآخـر متجاوزة صخرة الدهر العملاقة التي كانت تسـدّ عليها الجهات. ظلّ الدهر في الشعر العربي بعد الإسلام خصماً عنيداً، لكن الروح بدت في كثير من الأحيـان قادرة على أن ترفّ بجناحيها فوق صخرته العاتية ميّممة عالما آخر. لقد تحدّث القرآن الكريم في سور متعدّدة عن الحياة الدنيا ووصفهـا بأنها «لعب ولهو»، وقرن حديثـه عنها بحديثه عن الحيـاة الآخرة الخالدة. وتحدث عن حياة الذين كفروا بآياته فوصفها باللعب أيضاً.

«وما الحياة الدنيا إلا لعب ولهو وللدار الآخرة خير للذين يتقون أفلا تعقلون»(٢٨).

«ومـا هـذه الحيـاة الـدنيـا إلا لهو ولعـب وإن الـدار الآخـرة لهي الحيـوان لـو كـانـوا يعلمون»(٢٩).

«اعلمـوا أن الحيـاة الـدنيـا لعب ولهو وزينـة وتفـاخـر بينكم وتكـاثـر في الأمـوال والأولاد»(٣٠).

«فذرهم يخوضوا ويلعبوا حتى يلقوا يومهم الذي يوعدون»(٣١).

«فويل يومئذ للمكذّبين الذين هم في خوض يلعبون»(٣٢).

لعلّنا ندرك الآن سرّ وقوفي المتأنّي على تصوّر «علقمة» للحياة «لعب وعبث»، فأنا أريد أن أؤكد مرة تلو أخـرى دون ملل أن الحياة الجاهلية كانت حياة مأزومة، وأن الأزمـة كـانت مستحكمـة تلـفّ وجـوه الحيـاة جميعـا، وأن كثيراً من هـؤلاء الجاهليين كـانـوا يشعـرون بها، وكـانت النفـوس ظـامئـة إلى التغيير، تحلم بـه، وتتشوّف إليـه، ولكنها لا تعرف من أين يأتي ولا كيف يكـون؟ فكأنها كانت على مـوعد مع رسـالة الإسـلام العظيم. ولعلّ هذا هـو سرّ ظهور القيم النبيلـة التي تتـلألأ في ثنايـا هذا الشعـر بين الوقت والآخـر، بل نحن نجد بعض هـذه القيم تومض في هذا السحـاب المظلم من حكمة «علقمة»، فهو يتحـدّث عن الحمد والجود والحلم فيعلي من شأنها، ويعيب نقائضها:

والحمـــــدُ لا يُشترى إلا لـــــه ثمـن
ممـــا يَضِـنُّ بـــه الأقـــوامُ مَعلـــومُ
والجودُ نـــــافيـــةٌ للمالِ مَهْلِكَـــــة
والبخلُ بـــاقٍ لأهليـــهِ ومَـــذمـــومُ
والجهـلُ ذو عَـــرَضٍ لا يُستَرادُ لَـــه
والحِلم آونـــةً في النـــاسِ مَعْـــدُوم*

فإذا فـرغ «علقمة» من حكمتـه، وضـاقت به الظنـون، ولم تسعفه روحـه في اجتياز حاجز الدهر، اندفع إلى عالم «الخمرة» يضيع فيه، ويتوغّل في مجاهله لعلّه يخفّف من وطأة الوعي وعنـاء التفكير، ويعمّق إحساسه بـالحسرة على حدّ تعبير شاعر معاصر: «فهات الخمر يا خمّار، وعمّق في الدم الحسرة».

قـد أشهـدُ الشَّربَ فيهم مِـزْهَـرٌ رَنِم
والقـــوم تَصْرَعُهُمْ صَهْبـــاءُ خُـرطـومُ
كأسُ عـــزيـزٍ مـن الأعنـاب عتّقهـــا

. . . .

هذه هي ذات «علقمة» تلوح من وراء ضبـاب الفن حيناً، وتبرز سافرة حيناً آخر، ولكنها في كل أحوالها ذات مؤرّقة تُمضّها رؤية يقينية سوداء، فتحاول الفرار منهـا بتـذكـرّ الماضي الجميل وتنسّـم أريجه آنـا، وبغيبـوبـة «الخمـر» التي تصرع شاربيهـا على حدّ قوله آنـاً آخر. إنها سمط الدُرّ حقاً. نقل صـاحب الخزانة عن أبي الفرج الأصفهاني خبر هذه القصيدة، قال:

«روى صاحب الأغاني بسنده إلى حمّاد الرواية قال: كانت العرب تعرض أشعارها على قريـش، فما قبلوه منهـا كان مقبولاً، ومـا ردّوه منها كـان مردوداً، فقـدم عليهم علقمة بن عبدة، فأنشدهم قصيدته التي يقول فيها:

هل مـــا علمت ومـا استـودعـت مكتـوم
فقـــالـــوا: هـــذه سِمـط الـــدُّرّ»(٣٣).

---

* ذو عرض لا يستراد له: أي يعرض لك وأنت لا تريد ولا تطلبه.

الذات السافرة

يبدو الشاعر الجاهلي في كثير من شعره مولعاً «بالنفي والهدم والتدمير»، فكأن هذه السبل هي القادرة على تحقيق «الذات»، وتعميق الإحساس بها. وتبدو فكرة «النمو والبناء» غريبة على «العقل» بعض الغرابة في مجتمع يبدو فيه مفهوم «الحق» مفهوماً غامضاً ملتبساً، فهو يشتبه بمفهوم «القوة»، ويختلط به، ويتداخل فيه حتى يوشك أن يتلاشى في هذا المفهوم ويفنى. فكل ما تناله يد «القوي» في هذا المجتمع يصبح «حقاً» له لا شبهة فيه! ولهذا السبب علت قيمة «القوة» في الشعر الجاهلي علواً كبيراً بغض النظر عن وظيفتها، وقد كانت هذه الوظيفة في أغلب الأحيان تتجلى في العنف والقتل والسلب والسبي والظلم الصريح، فكثرت الحروب حتى ضرّجت حياة القبائل بحمرة الدم القانية. وعبّر «دريد بن الصمّة» ــ كما عبرَّ غيره ـ عن هذه الحقيقة القاسية حين قال:

يُغــارُ علينــا واتــرين فيشتفى
بنــا إن أُصبنــا أو نُغير على وِتــرِ
قَسَمْنــا بــذاكَ الــدهــرَ شطــرينِ بيننــا
فما ينقضي إلا ونحــنُ على شطــرِ

وعلا شأن أسباب هذه القوة ومظاهرها في المجتمع والشعر على حد سواء، ودوّت في جنبات هذا الشعر قعقعة السيوف وتقصّد الرماح وصرير الدروع وصهيل الخيل وغمغمة الفرسان وتذامرهم حتى سدت الأنامل الآذان أو همّت. وفتن الجاهليون بالخيل فتنة جاوزت مبلغ الظن، فحرصوا على أنسابها حرصهم على أنسابهم، وعرف كثير منهم بها، فهذا فارس المزنوق ـ عامر بن الطفيل ـ، وذاك فارس الجون ـ الحارث بن أبي شمّر ـ، وذلك فارس العرّادة ـ الكلحبة العُرَنيّ ـ ، والآخر فارس النعامة ــ الحارث بن عباد ــ، وغيره فارس قرزل ـ الطفيل ـ وهكذا . . . ونسبت بعض الحروب إليها كحرب داحس والغبراء، بل إن «متمَّم بن نويرة» يسقي فرسه اللبن الخالص، وما بقي من سؤره لا يردُّه عليه، بل يشربه هو وأولاده:

فلـــــه ضَريبُ الشـــولِ إلا ســـؤرَه

واجُلّ فهـــــو مـــــربَّبٌ لا يُخلـع*

وخفاف بن ندبة يعقد على فرسه« الرُّقى» خشية الحسد :

يُعقَـــدُ في الجيـــدِ عليــــه الـــرُّقى

مـن خيفــــةِ الأنفـسِ والحاســـــدِ

ويعبّـر «الأسعر الجعفي» عن حقيقة الأمر، فيقول :

ولقــــد علمتُ على تجشّمـيَ الـــرّدى

أن الحصـــونَ الخيـلُ لا مَـــدَرُ القـــرى

إني رأيتُ الخيـلَ عـــزّاً ظـــاهـــرًا

تُنجـي من الغُمّـى ويكشفنَ الـــدُّجـى

فالحصـون الحقة هي الخيل لا الحصون المبنيـة. تنجي من الهمّ والغمّ، وتكشف الظلمة عن أهلها.

وعنوا بأدوات الحرب عنـاية فائقة، وتغنّـوا بها. وحسبك ما قالـه أوس بن حجر فيهـا، فقد وصف السيف والـدرع والرمح وصفـاً مستحسناً جميـلاً، وصوّر القـوس تصويراً بديعا تفرّد بـه أو كاد، فليس يلحق به أحدٌ إلا «الشمّاخ بن ضرار الذبياني». لقد كشَّرت الحرب عن نابها الأعصل ـ على حدّ تصويره البديع ـ فأعدّ لها عدَّتها :

فإني امـرؤ أعـــددتُ للحـــرب بعـــدمـا

رأيتُ لها نـــابـــاً من الشرِّ أعصــــلا

أصمَّ ردينيـــــاً كأنّ كعــــوبَــــهُ

نـوى القسـبِ عـرّاصـاً مُـزجَّـاً منصَّـلا

عليـــــه كمصبـــــاح. . . .

---

* الضريب: اللبن الخالص. الشول: الإبل. السؤر: البقيـة: الجُلّ: غطاء الفرس. المربّب: الذي يغذونه في البيوت، والضمير في «لا يخلع» عائد على الجل.

وأملس صـــــوليّـــاً كنهيٍ قَـــرارة
أحـسَّ بقـــاعٍ نفحَ ريـحٍ فـأجفـــلا

كـأن قـــــــرون الشمـس. . . . . .

وأبيـضَ هنـــديـــاً كأن غِـــرارهُ
تـــلالي بـــروقٍ في حَبـيٍّ تكلّـــلا

إذا سُـــــــــــــلَّ. . . . .

ومبضـــوعـــةً من رأسِ فــرعٍ شظيّـــةً
بطـــودِ تَـــراه بـــالسحـــابِ مكلّـــلا*

على ظهــــــــر صفـــــــوانٍ. . .

لقد رفعت القبـائل رايات الحرب، وعاشت لها، يتقاذفها دهـرٌ أصمُّ عضوض، فعزّ مفهوم «القوة» في النفوس وعلا حتى بذّ كل مفهوم آخر. ونهض الشعر يعبّر عن روح عصره لا عن أحـداثـه فحسب، فيعمّق الـوعي والإحساس بهذه القـوة «المعتـزّ جانبها» ـ على حدّ تعبير الجواهري(٣٤) ـ ويحتفل بمجدها الباذخ المؤثّل. وقد كانت هذه القـوة ـ في أحيان كثيرة ـــ ضريرة عمياء في مجتمع مضطرب الـرؤية يؤرقـه الواقع وتساوره الأحلام، وتشتبه عليه المقاصد والدروب.

انكسار الذات وأحلام القوّة

لقد كان الشعور بـالقوة في صميمه شعوراً بالذات سـواء أكانت هذه الذات فرديـة أم اجتماعية. وكـان هذا الشعـور حلماً شاقـاً ينازع النفـوس، ويستعصي

---

* الأعصل: الأعوج، ضربه مثلاً، فالناب الأعصل يكـون مع كبر السن، أي حرب قديمة متطاولة. الأصم: الرمح. الرديني: نسبـة إلى امرأة كانت تقوّم الرماح. الكعـوب: العقد. القسب: التمر. العراص: اللين الشديد الاضطراب للينه. مزجّاً: أي له زج، والزج حديدة تجعل في أسفل الرمح، المنصّل: الذي ركب فيه النصل. الأملس: الدرع. الصولي: نسبة إلى قوم من العجم. النهي: الغـدير. القـرارة: الأرض الصلبـة المستـوية. الأبيض: السيف. غـرار السيف: حـدّه. المبضوعة: المقطوعة، أراد قوساً قطعها من فرعها. شظية: شقة قضيب. الطود: الجبل.

عليهـا في مجتمع قلق مضطـرب مأزوم يحاول أن يستمد يقينـه من ذاتـه فيخفق. ويزيده جـرح الإخفاق ضراوة كمحارب جريح، فيوغل في مطـاردة حلمه الذي تتراقص أشباحه وظـلاله على امتداد العين. هذا الـواقع المؤرق بحلم «القوة» هو الذي حفـز الشاعـر الجاهلي، ودفعه دفعاً إلى البحث عن «الصـلابة»، صـلابة «حجر» ابن مقبل، «ومروة» أبي ذؤيب و «مطرقة القيون» عند المثقب، و «صخرة المسيل/ أتـان الثميل» عند علقمـة الفحل، وغير ذلك من مظاهـر «الصلابـة» التي تمثّل أحلام الشعراء السـافرة حيناً والغامضة أحياناً. ومن الحلـم «بالصلابة والقوة» انبثق ولع الشاعر الجاهلي «بالنفي والهدم والتدمير»، فكأنه يريد أن يحقّق رمزيـاً ما عجز عن تحقيقه فعـلاً. واتخذ هذا الولع سبيلين: خارجيـة وداخلية، تضمّهما ـ على تباعدهما ـ وتجسّدهما لغة فنية ثريّة الدلالة والإيحاء.

لقد شغفت مشاهـد القفر والخراب والديار المهجـورة قلب الشاعر الجاهلي، فوقف يتأمّلها بعيني وامق، ويقلّب فيها النظر، فتردّ عليـه ذكرى الأيام الغوابر، وتهيج أشواقـه الغافية، فيبكيها مستكيناً إلى أحـزانه ومواجعه كـأنما يجد فيها لذة واستمتاعـاً وراحة غامضـة. يفتتح «امرؤ القيس» معلّقتـه، أو قل يفتتح د يوان الشعر العربي في مرحلة النضج الفني، بمشهد الخراب والديار المهجورة:

قفـــا نبكِ من ذكـــرى حبيبٍ ومنـــزلِ
بسقطِ اللّـــوى بينَ الـــدخـــولِ فحـــومَلِ
فتـــوضحَ فـــالمقـــراةِ لم يَعفُ رسمُهـــا
لما نسجتهـــــا مـن جنـــــوبٍ وشمـألِ
تـــرى بَعَــــرَ الأرامِ في عَــــرصـــــاتها
وقيعـــــــانِها كـأنـــــــه حبُّ فلفـلِ
كـأني غـــــداةَ البينِ يـــــومَ تحمّلـــــوا
لـــدى سَمُـــراتِ الحيّ نـاقـفُ حَنظلِ

وإن شفـــائي عَبرةٌ مُهَـــراقــــةٌ

فهل عنــد رسمٍ دارسٍ من مُعَــوَّلِ(٣٥)*

كل شيء في هـذا المشهد يـدعو إلى التأمل، فهـو كله تكـرار معنوي للشطـر الأول من المطلع، ودوران حوله «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل». وقد أعجب القدماء بهذا المطلع، ورأوه دليلاً على اقتـدار فني واضح، فقد وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكـر الحبيب والمنزل في مقدار نصف بيت مـن الشعر. أليس عجباً أن يفتتح ديوان الشعر العربي بـالبكاء؟ وأعجب منه أن يطلب الشاعر من صاحبيه أن يشاطـراه هذا البكاء؟ فهل كان البكاء مطلباً عـزيز المنال لا يستطاع إلا بالرفقة والأعوان؟ ما رأيك بهذين الصاحبين اللذين تكثر الإشارة إليهما في هذا الشعـر كثرة مفـرطـة تلفت النظر، فكـأن كثيراً من شعائر الحيـاة لا تتم إلا بهما، فالإشارة إليهما تتكرر في شعر الأطلال، وشعرا لظعن، وفي موقف اللوم والتعنيف والحسرة كما في قصيـدة «عبـد يغـوث الحارثي» المشهـورة التي قـالها بعـد أسره في يوم«الكُلاب» الثـاني، فبدأها بمخاطبة صــاحبيه، ثم أنحى باللائمـة على قومه لهزيمتـــهم وفرارهـــم من المعركـــة، ولـو شــــاء لهرب مثلـــهم، ولكنـه ثبت ليحمي الذمار.

ألا لا تلـــومـــاني كفى اللــــومَ مــا بيـــا

ومــــا لكما في اللــــومِ خيرٌ ولا ليــــا

ألم تعلما أن الملامـــــــــــةَ نفعُهــــــــــا

قليلٌ ومـــــا لــــومِي أخي مــن شماليـــا

فيـــا راكبــاً إمّـــا عــرَضــتَ فبلّغنْ

نــــدامــاي مـن نَجــرانَ ألاّ تـــلاقيــا

---

* السقط: منقطع الرمل. اللّوى: حيث يلتوي الرمل ويرق.
الدخول وحومل وتوضح والمقراة: أماكن. لم يعف رسمها: لم يدرس دروساً كاملاً.
الآرام: الظباء البيض. السمر: شجـر الصمغ العربي. الناقف: المستخرج، وللحنظـل حرارة تدمع منها العين. المعوّل: الجدوى، أو هو من العويل.

جـزى اللـهُ قـومي بـالكـلابِ مـلامـة

صريحَهُـمُ والآخـــــريـن المواليـــــا

ولـــــو شئـتُ نجّتنـي من الخيـلِ نهدةٌ

تـــرى خلفهـــا الحوَّ الجيـادَ تـــواليـــا

ولكننـي أحمي ذمــــــــــارَ أبيكـمُ

وكـان الـرمـاحُ يختطفنَ المحـاميـا (٣٦)*

ويخاطب «عمـرو بن قميئـة» صـاحبيـه في مـوقف يتنـازعـه اللـوم على البطء في القطيعة، والحرص على التئام الشمل:

خليليَّ لا تستعجـــــلا أن تَــــــزّودا

وأن تجمعـــــا شملي وتنتظـــرا غــــدا

وإنْ تُنظـــراني اليـــومَ أقـضِ لُبـــانـــةً

وتستـــوجبـــا منّـــاً عليّ وتُحْمـــدا

لعمـــرُكَ مـــا نفسٌ بجـــدٍ رشيـــدة

تـــؤامـــرني سراً لأصرِمَ مـــرثـــدا(٣٧)**

ويلوم ذا الإصبـع العدواني أهلـه لتفريق مـاله، فيخاطـب صاحبيـه، ويرميهما بالجهل والكذب:

إنكما صــــاحبيَّ لـن تَـــدَعَـــا

لــــومي، ومهما أُضِـعْ فلن تَسَعـــا

إنكما مـــن سَفـــــــــاهِ رأيكما

لا تَجْنُبُـــاني السَّفـــاةَ والقَـــذَعـــا

---

* الشّمال: مفرد الشمائل. الصريح: الخالص النسب. الموالي: الحلفاء ههنا. نهدة: مرتفعة الخَلْق. الحو: الخيل التي ضرب لونها إلى الخضرة.

** تزود: اتخذ الزاد استعداداً للسفر. اللبانة: الحاجة. المن: الإنعام. الصرم: القطع والهجر.

إن تَـــــــزْعُما أنني كبرتُ فلـم
ألفَ بخيـــلاً نِكســـاً ولا وَرَعَـــا*

ويشعر المتلمّس بـدنو أجله، فيخـاطب صاحبيـه، ويسألهما أن يمّرا على قبره، ويخاطباه، ويرتد إلى الماضي يذكر ما كان من ضروب فتوته:

خليليَّ إمـــا متُّ يـــومـــاً وزُحـــزحتْ
منـايـاكما فيها يـزحـزحُـهُ الـدهـرُ
فمـــرّا على قبري فقـــومـــا فسلّما
وقـولا: سقـاكَ الغيثُ والقطـرُ يـا قبرُ
كأنَّ الـــذي غَيَّبْـتَ لم يَلْـــهُ ســـاعـــةً
من الـدهـرِ والـدنيـا لها ورقٌ نضرُ(٣٨)

ويشتجر الخلاف بين مُرّة بن همّام ورجل اعتـدى على بعض مـاله، فيخـاطب صاحبيه، ويطلب منهما أن يعدّا له «الناقة» ويقرّباها منه:

يـــا صـــاحبيَّ تـــرحّـــلا وتقـــرّبـــا
فلقـــد أنـى لمســـافـــرٍ أن يطْـــرَبَـــا
طـــالَ الثـــواء فقـــرّبـــا ليَ بـــازلا
وجنـــاءَ تقطعُ بـــالـــرُّداف السبسبـــا
يـــا عـــوفُ وَيْحَك فيـمَ تأخـــذُ صِرْمَتي
ولكنتُ أَسرحُهـــا أمـــامك عُـــزَّبـــا**

ويضيق الحارث بن عُبـاد بما صارت إليه الحرب بين بكـر وتغلب بعد مقتـل ابنه «بجير»، وتكاد روحه تبلغ الحلقوم، فيطلب من صاحبيه أن يقرّبا فرسه منه، ويكرّر

---

* مهما أضع فلن تسعا: لا يكون عندكما وسع لما أضيع إذا ضعفت عنه، أي: لن تبلغا مبلغي، ولن تقوما مقـامي. السفـاه: الجهل. القذع: الكـلام القبيح. النكس: الـرديء. الورع: الجبـان أو الضعيف لا غناء عنده.

** تقرباً: عجلا. أنى: آن. الثـواء: الإقامة. البازل الوجناء: الناقـة الغليظة الممتلئة. الرداف: ج رديف، وهو الراكب خلف آخر على الدابـة. السبسب: القفر لا نبات فيه. الصرمة: القطعة من الإبل. العزّب: المتنحية البعيدة.

الطلب في أبيات متلاحقة فكأنه يذيع في الملأ نبأ مهماً لا يصحُّ أن يكون أحد في غفلة عنه:

قــــرّبــــا مــــربطَ النعــــامــــةِ مني
لقحت حــــربُ وائلٍ عــن حِيــــالِ
قــــرّبــــا مــــربطَ النعــــامــــة مني
لِبُجَيْرٍ فــــداهُ عَمِّـي وخــــالي
قــــرّبــــا مــــربط النعــــامــــة مني
.......................(٣٩)*

لعل النظر في هذه النصوص ـ وأشباهها كثيرة ـ يهدينا إلى فهم حقيقة هذين الصاحبين فهماً أقوم، فكل نص منها يشير إلى هذه الحقيقة بكلتا يديه. لقد دعا «عبديغوث» صاحبيه إلى الإقصار عن لومه لأن ما هو فيه أقسى من اللوم وأشد، ولأن اللوم لا نفع فيه، وليس من شمائله أن يلوم إخوانه. ولكنه لم يعتّم أن أنحى باللائمة على قومه وحلفائهم!! فمن ذا الذي كان يلومه على أسره، ويحرّق جلده باللوم؟ لقد كان «عبديغوث» سيّد قومه وقائدهم يوم «الكلاب» الثاني ــ وهو اليوم الذي أسر فيه ـ، وكان يقدّر ما يضطرب في النفوس، وما تغمغم به الألسنة أو تبوح به، فهو سيّد القوم وقائدهم وعليه تقع مسؤولية هذه الحرب. ولذا بدأ قصيدته بمخاطبة قومه يدفع عنه لومهم، ويعلمهم أنه لا جدوى من هذا اللوم بعد أن كان ما كان من أمر الهزيمة. ثم مضى يعاتبهم هذا العتاب اليائس المحزون، ويبين لهم أنهم أحق باللوم منه لأنهم فرّوا من المعركة، وظل هو غرضاً للرماح يحمي ذمارهم.

والإشارة إلى حقيقة هذين الصاحبين في نص «ذي الإصبع العدواني» سافرة سفور الصبح، فقد أنكر عليه أهله مسلكه في ماله، وتصرّفه به، ولاموه على ما فعل، فخاطبهم خطاباً صريحا ورماهم بالجهل والكذب.

* النعامة: فرس الشاعر. لقحت: حملت. عن حيال: بعد عدم الحمل، وهذا مثل ضربه لشدة الحرب.

وليست الإشارة في نص «مُرّة بن همّام» أغمض أو أقلّ وضوحاً منها في نص «ذي الإصبع»، فليس هذان الصاحبان سوى رمز لقومه الذين يدعوهم للحرب، ويحثهم على الاستعداد لها.

وتوشك إشارة الحارث بن عباد أن تكون بقصرها وتكرارها «قربا مربط النعامة مني» بلاغاً حربياً يعلن النفير العام ـ بلغتنا المعاصرة ـ فعلى كل من يسمعه من قومه أن يلبس جلد النّمر، فقد هاجت الحرب من جديد.

وقس على ما قدّمت كل هذه الإشارات إلى الصاحبين أو الصاحب الواحد غير المسمّى التي تتردّد في أرجاء هذا الشعر. إنها رموز «للجماعة» التي ينتمي إليها الشاعر لا أكثر ولا أقل.

وإذن كان «امرؤ القيس» يخاطب مجتمعه، ويستوقفه، ويحضّه على البكاء!! فأيّ خطب جلل هذا الذي وقع، فأجزع «امرأ القيس» وأبكاه كلّ هذا البكاء، وحمله على أن يدعو قومه لمشاطرته أحزانه ودموعه؟ هل تصدّق أن امرأة تستحق كل هذا من شاعرٍ يصرّح في القصيدة نفسها وفي غيرها من القصائد بمطاردته للنساء، وتنقّله بينهن، ودبيبه إليهن في غفلة من الحراس والرقباء؟ إن «امرأ القيس» يبكي الحبيب والمنزل، والحبيب رمز للإنسان صانع التاريخ، ومؤسس الحضارة، وباني الثقافة. فهل كان «امرؤ القيس» يبكي «الوجود الإنساني» في ضعفه وانكساره وتلاشيه؟ الإنسان ضعيف تافه الشأن، إنه حشرة: ذبابة أو دودة أو ما فويق ذلك، وكل ما يصنعه عقيم محكوم عليه بالدروس والفناء. الاستمرار والنمو وخلود العمل الإنساني أفكار لا تظفر بحقّها من عقل «امرىء القيس» وإحساسه، فهو مشغول مؤرّق بنقائضها، فلا جدوى من «العمل الإنساني» مادام مصيره الفناء المحتوم، إنه عبث وضرب آخر من «لعب» علقمة الفحل. وإذا كان الإنسان ضعيفاً عقيماً تافه الشأن، وكانت أعماله عبثاً لا جدوى منه لأنها صائرة إلى الفناء المحقق، فإن من حق «امرىء القيس» أن يبكيه هذا البكاء الحارّ المتصل، ومن حقه أن يدعو بني جلدته إلى هذا البكاء ويحضّهم عليه. إنها «جنازة» الجنس الإنساني عامة لا جنازة فرد واحد أو جماعة واحدة. هذه هي رؤية «امرىء القيس» لذاته وللآخرين يعبّر عنها تعبيراً صريحاً لا غموض فيه ولا التباس:

أرانـــا مُـــــوضعينَ لأمــــرِ غيبٍ
وَنُسْحَـــرُ بـــالطعـــامِ وبـــالشرابِ
عصــــــــافيرٌ وذبّـــــــانٌ ودودٌ
وأجـــرأُ مـن مُجَلّحـــةِ الـــذئابِ (٤٠)*

فالإنسان في ضعفه وحقارة شأنه عصفور أو ذبابة أو دودة!! ولكنه أجرأ من الذئب على أخيه الإنسان. وحياته تلهية وخداع وتعلّل، لهوٌ مخادعٌ يعلل به نفسه، وكلنا صائرون إلى الموت والفناء. إن تصوّر «امرىء القيس» للحياة يشبه تصوّر «علقمة» لها، فكلاهما يراها «لعباً ولهواً»، ولكن «امرأ القيس» يخلط هذا اللهو بخداع النفس وتضليلها بما تملك. وليس هذا الخداع والتضليل المقرونان باللهو في تصوره سوى بعض مظاهر الزينة والتفاخر والتكاثر في الأموال التي قرنها الله تعالى ـ كما رأينا من قبل في سورة الحديد ـ بالحديث عن الدنيا التي وصفها بأنها لعب ولهو.

إن «امرأ القيس» يعجب من غفلة الإنسان عن حقيقته في زحام الحياة والبحث عن الطعام والشراب والمال والولد: «**أرانا موضعين لأمر غيب ونسحر بالطعام وبالشراب**»، ويكشف له عن هذه الحقيقة القاسية ـ وأية حقيقة أقسى من أن يكتشف المرء ضآلته وحقارة شأنه وخسّته؟! ـ، فيجذبه من كتفيه بكلتا يديه لعلّه يفيق من غفلته، ويعي حقيقته، ويدعوه إلى البكاء على نفسه أمام جنازة الحياة الإنسانية: «**قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل**». وليس يحيط بهذه الجنازة سوى القفار الممتدّة موصولاً بعضها ببعض تجرّر فوقها الرامسات ذيولها، وتعفّي على آثار من كانوا فيها:

قِفَـــا نبكِ من ذكـــرى حبيبٍ ومنــــزلِ
بسقطِ اللّـــوى بين الـــدخـــولِ فحـــوملِ
فتـــوضحَ فـــالمقـــراةِ لم يَعْفُ رسمُهـــا
لما نسجتهـــــا مـن جنــــوبٍ وشمـألِ

* الموضع: المسرع. أمر غيب: الموت. نسحر: نُلَهَى ونُخدع ونُعلل. مجلحة: مصممة.

ويقف الشاعر مذهولاً ملتاعاً وهو يرقب جنازة الحياة الظاعنة، فيغلبه بكاء مرير يكاد يقتله، فيدعوه أصحابه الذين لا يدركون ما يدرك ولا يحسّون ما يحسّ إلى الإبقاء على نفسه، والتجمل بالصبر:

كـأني غــــداةَ البينِ يـــوم تَحمّلـــوا
لــدى سمــراتِ الحيّ نـــاقـفُ حَنظلِ
وقـــوفـــاً بها صحبي عليّ مطيَّهـم
يقـــولـــون: لا تهلِـكْ أسى وَتَجمّـلِ
وإن شفـــائي عَبرةٌ مُهـــراقـــةٌ
وهل عنـــد رسـمٍ دارسٍ مِنْ مُعـــوَّلِ

لقد تـأمل «امرؤ القيس» الحيـاة تأملاً عميقـاً انتهى به إلى هذا الموقـف المأساوي الحاد، وما أكثـر ما انبثقت فكـرة «الفناء» من صميم «الحيـاة» التي يتأمّلها الشـاعر الجاهلي أو يقبل عليها. ها هو ذا «الحادرة» يحدّثنا عن جنـازة لا تقلّ غرابة عن جنازة امرىء القيس:

فَسُميُّ مـــا يـــدريكِ أنْ رُبَ فتيـــةٍ
بـــاكـــرتُ لـــذَّتَهمْ بأدكـن مُترَعِ
مُحْمَـــرَّةٍ عَقِـبَ الصَّبـــوحِ عيـــونُهم
بِمَـــرىً هنـــاكَ مِـنْ الحيـــاةِ وَمَسْمَعِ
مُتبطّحينَ على الكنيـــفِ كـــأنهم
يَبكـونَ حـولَ جِنـازةٍ لم تُـرفعِ (٤١)*

ألا تبدو صورة الجنـازة غريبة شاذة في سيـاق الحديث عن هؤلاء الفتيان المقبلين على الحياة يعبّون من لـذاتها عبّاً حيث يرون ويسمعون ما يشتهون؟ ومـاذا تكون هذه الجنازة التي لم ترفع بعـد والفتيـان من حولها يبكون إذا لم تكن جنـازة الحياة نفسها؟!

---

* سمّي: هي سمية صاحبة الشاعر، وقد حذف حرف النداء. ربَ بفتح الباء: مخفف ربّ بالتشديد: الأدكن. أراد زق الخمرة المائل لونه إلى السواد. مترع: مملوء. الصبوح: شرب الغداة. بمرى: أراد بمرأى ولكنه ترك الهمز. المتبطح: المستلقي على وجهه. الكنيف: حظيرة من عشب أو خشب.

ألا نتذكـر كيف انقلب «علقمة الفحل» من تصـوير إحساسـه العذب بالحيـاة ـ كما جسّدته وحـدة الظليم ـ إلى الحديث عن الدهـر ونوائبه مُضرباً عما كان فيـه، فكأنه باطل ووهـم: «بل كل قوم. . . .»؟ وليست وحدة «الأطلال» وحدها تكراراً للشطر الأول من المطلع «قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل»، بل إن المعلّقة كلّها تكرار لهذا الشطر، ونبش له، وطـواف حوله. وإلاّ فما سر هذا الليل الجاثم على صـدر الشاعر لا يريم؟ وارتباط الليل بالهموم والأحـزان والمواجع في الشعر العربي أمر شائع معروف كما ذكـرتُ من قبل. وقد تحوّل هـذا الليل تحوّلات شتى، فهو كمـوج البحر حينـاً، وهو كالخيمة حيناً آخر، وهو كالبعير الضخم حيناً ثالثاً، وهو ليل سرمدي لا تغيب نجومه حيناً رابعاً:

وليلٍ كمـــوجِ البحـــرِ أرخى سُـــدُولَـــهُ
علَيَّ بـأنـــــواعِ الهمـــــــومِ ليبتلي
فقلـتُ لــــــه لمّا تمطى بصُلْبِـــــهِ
وأردفَ أعجـــــازاً ونـــــاءَ بِكَلْكَـلِ
ألا أيّها الليـلُ الطـــــويـلُ ألا انجلي
بصبحٍ ومـــا الإصبـــاحُ منكَ بـأمثلِ
فيـــا لـكَ من ليـلٍ كأنّ نجـــومَـــهُ
بكلِّ مُغـــارِ الفتلِ شُـدَّتْ بيــذْبُلِ (٤٢)*

يقول د. شكري عياد تعليقاً على هـذا النص: «فتشبيه الليل بموج البحر يجعله ليلاً من نوع خاص، ليلاً يغمر المرء فإذا هو كالغريق، ليلاً تمر ساعاته متشابهة حتى ليبدو وكأنه لا نهاية له، وموج البحر ـ وهو المشبـه به ـ ليس موجاً عادياً كذلك، بل هو حالـة خاصـــة من المـوج: مـوج حالك السواد يحيط بالإنسـان من كل جانب، فلا يعرف كيف يهتدي فيه. ولولا أن الصورة التي نشأت من التشبيه أصبحت معنى مركباً من معنى «الليل» ومعنى «موج البحـر» لما ساغ لامرىء القيس أن يضيف إليها

* السـدول: الستور. ليبتلي: ليختبر. تمطـى: امتد. الصلب: الـوسط. الكلكل: الصـدر. الحبل المغار: الشديد الفتل. يذبل: اسم جبل.

صورة الستائر المسدلة، ليوحي إلى الذهن بمعنى جديد وهو معنى الانفراد والوحشة. ونستطيع أن نقول مثل ذلك عن البيت الثاني». (٤٣) إنها مشاعر الغرق والانفراد والوحشة كما يقول د. عياد، فهل نستنكر على من كان يشعر بهذه المشاعر القاتمة أن يبكي، وأن يستوقف الآخرين ويستبكيهم على هذا المصير الإنساني الفاجع؟ إنه الشاعر البصير الذي يرى ويدرك ويحس ما لا يراه الآخرون ولا يدركونه ولا يحسّونه، أفلا يجب عليه أن يستوقفهم ليتأملوا حقيقة «الوجود الإنساني»، وليبكوا عليه «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»؟ وأحب أن أزيد القول فضلة حول هذا البعير الذي هو صورة من هذا الليل، وصورة من هذا الموج الذي يوشك الشاعر على الغرق فيه. قد تقول إن صورة البعير البارك على صدر الشاعر صورة تقطع النفس، وتشعر بالاختناق والموت. وهو قول حق. ولكن للصورة دلالة أخرى ترتبط بالثقافة الجاهلية، فهذا البعير/ الليل المربوط بحبالٍ محكمة الفتل ومشدودة إلى جبل «يذبل» هو صورة من تلك الناقة «البليّة» التي كانت تربط بالحبال إلى قبر صاحبها وقد شدّ رأسها إلى ذيلها، وتترك على هذه الحال حتى تلقى وجه الموت الأربد. إن الموقف ـ كما نرى ـ موقف استيحاش وشعور بالعزلة، وإحساس بغرقٍ وشيك وموت محدق. أفليس من حق من يقف هذا الموقف أن يستوقف الناس ليعرفوا حقيقة وجودهم، وأن يبكي ويستبكيهم على هذه الحقيقة التي تفوح منها روائح الموت؟ وماذا نقول في أمر هذه العزلة ـ أو الانفراد والوحشة ـ؟ أليست العزلة مقترنة أبداً في التاريخ الإنساني بالتفكير الطويل، والتأمل العميق؟ أجافيكم لأعرفكم ـ كما يقول شاعر معاصر ـ، وأطلب بُعد الدار عنكم لتقربوا ـ كما قال شاعر قديم. ألم تكن عزلة «أبي العلاء المعرّي» في الثلاثة من سجونه ـ على حد قوله ـ مبعثاً لهذا التفكير المضني، والتأمل الثاقب اللذين نراهما في شعره؟

أراني في الثلاثة من سجوني

فلا تسأل عنِ الخبرِ النبيثِ

لقد مكّنت العزلة «امرأ القيس» من التفكير في المصير الإنساني، وساعدته عليه، فرأى وأدرك وأحس ما لم يكن الآخرون يرون أو يدركون أو يحسّون. إنها ضريبة الإبداع والتفكير.

وتبدو وحدة «الحصان» جديرة بالتأمل والتفكير كأختيها السابقتين: وحدة الأطلال، ووحدة الليل، فهي تستوقف القارىء، وتثير العجب كما قال «امرؤ القيس» نفسه في حديثه عن هذا الحصان:

وَرُحنا يكادُ الطرفُ يَقْصُرُ دونَهُ
متى ما تَرَقَّ العينُ فيهِ تَسَهَّلِ

وعلى كثرة ما اختلف الرواة والشرّاح في هذا البيت فإنهم اتفقوا جميعاً على أن هذا الجواد يثير «العجب» في نفس الرائي، وزاد بعضهم فقال: يقصر دون بصره الناظرُ لئلا تصيبه العين!! فما الذي عجبهم كل هذا العجب؟

لقد أدرك «امرؤ القيس» أن البكاء نفعه قليل كملامة «عبد يغوث» ـ والقلة ههنا تعني النفي ـ فخرج من رماد الحزن والبكاء، كما ينبعث طائر الفينيق من رماده، تسمو به همّة محارب جسور تلطّخت ثيابه بالدماء، فخلع من على منكبيه رداء الحزن، واستحقب الموت عزيزاً، وأوغل في الطّراد.

لم يكن هذا المحارب الجسور فينيقاً كما هو في الأسطورة المعروفة، ولكنه كان «جواداً» في أسطورة القصيدة التي أبدعها امرؤ القيس. كان مسكوناً بهاجس «القوة» يعلم علم اليقين أنها وحدها القادرة على إثبات «الذات»، وترسيخ الإيمان بها، فاندفع يحصّن نفسه بها في غفلةٍ عَجَبٍ من الدهر:

وقد أغتدي والطيرُ في وُكُناتِها
بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأوابدِ هيكلِ
مِكَرٍّ مِفَرّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معاً
كجلمودِ صَخرٍ حَطّهُ السيلُ مِنْ عَلِ
كميتٍ يَزِلُ اللِّبدُ عن حالِ متنه
كما زلّت الصفواء بالمُتنزَّلِ
دَريرٍ كخذروفِ الوليدِ أمرَّهُ
تَتابُعُ كَفّيهِ بِخَيطٍ مُوصَّلِ

لــــه أيطــلا ظبـيٍ وســاقــا نعــامــةٍ
وإرخـــاءُ سِرحـــانٍ وتقـــريـبُ تَتْفُلِ
كـأن على الكتفينِ منـــــــه إذا انتحـى
مَـدَاكُ عَـروسٍ أو صَـــلاَيــةُ حَنْظَلِ*

إن «امـرأ القيس» لا يصف جـواداً ههنـا، ولكنـه يبنيه بنـاء بـالصخـور الصمّ الصّلاب، أو قل: يبـدع أسطورته، ويسوّيها بيـديه. إنه يريـد أن يتمرّد على مصيره الإنساني التافه، وأن يستعصي على الدهر كما سنرى في الحديث عن وحدة «السيل».

لقد عهـدنا أضرابه من الشعراء في ذلـك العصر يحنّون إلى الحجارة وأشباههـا رغبة في «الصلابة» كلّ حين، وتخففـاً من عناء الوعي والتفكير أحياناً. ولكننـا لم نجد واحداً منهم يبني هذا الهيكل الضخم ـ بعبارة امرىء القيس نفسه ـ الذي بناه. أين «حجر» ابن مقبل، و «مروة» أبي ذؤيب، و «صخرة المسيل» عند علقمة، و «مطرقة القيون» عند المثقّب من هذا «الهيكل» الضخم المبني بضروب من الصُّمّ الصِلاب؟ لقد تخيّـر حجارته، وجمعها من كل وادٍ وبيت بعد أن بلاها، وعرف من صلابتها ما به يستوثق الظنين. تخيّرها من جلاميـد الصخر التي اقتلعها السيل من مكانها العـالي، وعركها عراكاً فظيعاً، فلم يقو على التأثير فيها «كجلمود صخر حطّه السيل من علِ»، ومن الصخور الملســاء التي أصابها المطـر والسيل، فزلقا وزلاّ عنهـا دون أن يتركا فيهـا أثراً «كما زلّت الصفواء بالمتنزّل». ألا يخطر ببالنا أن نسأل: لماذا هذا الإلحاح على السيل والمطر؟ ـ «قد يدرك المتأنّي بعض حـاجته»، فلنتأنّ بعض الأناة ـ. ومن تلك الحجارة الصلبة التي يسحق عليهـا العطّار المسك القاسي الصلب وغيره فـلا تتأثر «مــداك عروس أو صـلاية حنظل»، ومن هذه العيدان الصلبة التـي يجرفها السيل فلا تغرق

* الوكنات: المواضع التي تبيت فيها. المنجرد: الفرس العتيق الذي يسبق الخيل. الأوابد: الوحش، وجعله قيداً لها لأنـه يسبقها. الهيكل: الضخم، شبهه ببيت النصارى والمجوس. مكـر مفر: يكر ويفر حين أريـد ذلك منه. المتن: الظهر. الصفـواء: الصخرة الملساء. المتنـزل: المطر أو السيل. درير: سريـع الجري، خذروف الـوليد: لعبة يلعـب بها الصبـيان. أمـــره: أحكمـه. موصـل: تقطع فوصل.
الأيطل: الكشح. الإرخاء: ضرب من الجري غير الشديد. السرحان: الذئب. التقريب: أن يرفع يـديه معـاً ويضعهما معاً. التتفل: ولـد الثعلب. المداك: حجـــر أملس يسحق عليـه العطـــار المسك ونحوه.

«درير كخذروف الوليد». هل ترى كيف يناوشه تصوّره للحياة ـ الحياة لعب ـ على ما هـو فيه من جد. ألا تدل هـذه الصور المتلاحقـة كشؤبوب المطر على مـا يدور في ضمير «امـرىء القيس» وعقله. ألا تكشف عن هـذا الحنين الجارف إلى «الصلابـة» والقـدرة على المقـاومـة؟ ألا تعبّر كثـرتها وتـلاحقهـا و إيحاءاتها ودلالاتها المتـداخلـة والمتكاملة عـن رغبة «امرىء القيس» العميقة في إشبـاع إحساسه بالقـوة والصلابة؟ يقول د. شكـري عياد في حـديثه عن مفاهيم البـلاغة العربيـة: «فالمشـاركة والنقل واللزوم مفاهيم منطقيـة لا تساعد كثيراً على فهم حقيقة مـا يجري في الصورة الأدبية. ولذلك فإن نقـاد الأدب يفضلون استخدام الاصطلاح العـام ـ «الصورة» ـ للـدلالة على تلك الخاصيّة التي تميّـز اللغة الأدبية إلى جانب الخاصيـة الموسيقية»(٤٤). ثـم يقول: «فكل وصف شعري هـو نوع من التصوير. فالشاعر إذا وصـف رعداً أو برقاً ليشعرك بالرّهبة فهو يصور معنى الرهبة، و إذا وصف روضة زاهية معطاراً فهو يصور معنى البهجة»(٤٥). لقد كان «امرؤ القيس» يصور معاني القوة والصلابة والمقاومة، ما في ذلك ريب، و يعبّـر في الـوقت عينه عن حاجته أو حاجة جـواده ـ لا فرق ـ إلى إشبـاع الإحساس بها، وبما تـولّـده وتبعثه في النفس من الثقـة «بـالذات» والشعـور بالأمان. وليس تصويره لعملية الصيـد الباهرة سوى ترسيخ لهذه الثقة، وتعميق لهذا الشعور. ولعل الصورة الحركية المركبة التي يبدو فيهـا الجواد كائناً خرافياً مخلوقاً من حيـوانات شتى «الظبي والنعـامـة والذئب والثعلـب» تؤكـد أن الشـاعر كـان يخلق أسطورته الخاصـة، ويتخذ من هذا الكـائن الأسطوري ربيئة له ورصـداً على الدهر. ويكـاد الشـاعر يصرّح بـذلك حيث ينهي الحديث عـن هذا الجواد ـ حسب روايـة المفضليـات ـ بتصـويره متأهبـاً عليه سرجـه ولجامه لا يغمض لـه جفن فكأنه أحـد المخلوقات الغريبة التي تحرس أبواب المدن في الأساطير والحكايات الشعبية:

فبـــاتَ عليـــه سرجُـــهُ ولجامـــهُ
وبـــاتَ بعيني قـــائماً غيرَ مُـــرْسَلِ

ولكن كيف استطـاع هذا الشـاعـر أن ينتفض ويخرج من غمرة الحزن والبكـاء، ويحلّق هذا التحليق متأبيّاً على حقيقة مصيره الإنسـاني؟ لقد قلت: إنه فعل ذلك في غفلة من الدهر.

فما الـدليل على هـذه الغفلـة العجب؟ لنعـد معـاً قـراءة البيت الأول من وحـدة «الحصان»:

وقـــد أغتـــدي والطيرُ في وكُنـــاتها
بمنجـــردٍ قَيـــدِ الأوابـــدِ هيكـلِ

هل تذكر هذه «الطير» التي رأيناهـا تحلّق فوق ظعائن «علقمة»، وقد وهمت حمرة المرادج لحماً فهي تنقضّ عليها بين الحين والآخر تخطفها بمناقيرها، والتي تتبعناها في شعر عـددٍ من شعرائنـا القدمـاء؟ ألم نقل إنها ترتبط بسيـاق الحرب، وتثير في النفس فكرة «العـداون»؟ إنها موجودة ههنـا، ولكنها لا ترى الشـاعر، ولا تشعر بـوجوده، فهي نائمة في «وكناتها» التي تبيت فيها!! إنها غافلة عنه، فكأنه «في جفن الردى وهو نائم» على حدّ قول المتنبي العظيم، فليحصّن نفسه في هذه الساعة من الغفلة، فلا أحد يدري متى يستطير الشرّ، ولكنـه قريب كأنما هو موصـول بحبل الوريد. وحين راح الشـاعر «يبني» حصـانه كـانت فكرة الشر والعـدوان تطارده، وتلحّ عليـه دونما توقف، وكلّما أمعنت في الإلحاح أمعن في التحصين وإظهار ملامح القوة والظفر.

ويختم «امـرؤ القيس» معلّقتـه بتصويـر سيل جـارف عـرم، ويسرف في تصويـر عظمته وجبروته، ومظاهر التدمير والقهر والموت فكأننا أمام قيامة صغرى. ويقذف في قلوبنـا الرعب والذعـر والهلع، فيخالط الـروح إحساس قاتم كئيب، ويكـاسرها وهي ترى مشاهد الدمار والموت فيستحيل نهشاً وعضاً!!

أصـــاحِ تـرى بـــرقـاً أريكَ وميضَـــه
كلمـعِ اليـــــــدينِ في حَبـيٍّ مُكلّـلِ
يضيءُ سنــــاهُ أو مصــــابيحُ راهـبٍ
أمـــالَ السليطَ بـــالـــذُّبـــالِ المفُتَّلِ
قَعَـــدْتُ لــه وَصُحبتي بين ضـــارجٍ
وبينَ العُـــذَيبِ بُعْـــدَ مـــا متـأمَّلِ
عـــلا قَطَنـــاً بـــالشيـمِ أيمنُ صَـوبِـهِ
وأيْسَرُهُ على الستـــــارِ فيـــــذبُـلِ

فأضحى يَسُحُّ الماءَ من كل تلعةٍ
يَكُبُّ على الأذقانِ دَوحَ الكنهبلِ
وألقى بِبُسيانٍ مع الليلِ بركَهُ
فأنزلَ منهُ العُصمَ من كلِّ مَنْزِلِ
وتيماءَ لم يَتْرُكْ بها جِذعَ نخلةٍ
ولا أُجُماً إلاّ مَشيداً بِجَنْدَلِ
كأنَّ ثَبيراً في عَرانينِ وبْلِهِ
كبيرُ أناسٍ في بجادٍ مُزمَّلِ
كأنّ ذُرى رأسِ المجُيمرِ غُدوةً
من السيلِ والغُثّاء فُلكةُ مِغزَلِ
وألقى بصحراءِ الغبيطِ بَعاعَهُ
نُزُولَ اليماني ذي العِيابِ المحمَّلِ
كأنّ السّباعَ فيهِ غرقى عَشيّةً
بأرجائهِ القصوى أنابيشُ عُنصُلِ*

هذا هو الغموض النّواح المتدثر بالحزن والجزع. رؤية قاتمة سوداء، وإحساسٌ مروّع بالفناء، ومصير فاجع مأساوي يحاول الشاعر اتّقاءَه والاحتماء منه بالصمّ الصلاب.

دوران حول «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»، ونبش وتقليب له، ثم لا شيء وراء ذلك!! لقد أطلّت وجوه الأصحاب من جديد «قفا». ولكن استيقافهم هذه

---

*صاح: صاحبي. لمع اليدين: تحركهما. الحبي المكلل: السحاب المتراكب بعضه فوق بعض. السليط: الزيت. الذبال: ج ذبالة، وهي الفتيلة. ضارج والعذيب: مكانان. الشيم: النظر إلى البرق. الصوب: نزول المطر. قطن والستار ويذبل: جبال بأعيانها. يسح: يصب. التلعة: مسيل الماء. دوح الكنهبل: شجر العضاه الضخم. بسيان: جبل. البرك: الصدر. العصم: الأوعال. تيماء: موضع بعينه. الأجم: البيوت. الجندل: الصخر. ثبير: جبل بمكة: عرانين: أوائل. الوبل: المطر العظيم. البجاد: الكساء. المجيمر: جبل. الغثاء: ما حمله السيل. الغبيط: موضع. البعاع: الثقل. اليماني: التاجر اليماني. أنابيش عنصل: جماعات من العنصل ـ وهو البصل البري ـ ينبشها الصبيان من الأرض.

المرّة مقترن اقتراناً واضحاً بالدعوة الصريحة إلى التأمّل والتفكير، إلى «الرؤية» المستيقنة، وكيف تخطىء العين سنا البروق؟ «أصاح ترى برقاً أريك وميضه». ولن يلبث هذا الصاحب أن يغدو أصحاباً في غمضة عين «قعدت له وصحبتي» !! أترى كيف ينمو الرمز ويتكاثر فإذا نحن أمام المجتمع وجهاً لوجه، أو أمام هؤلاء الذين تعنيهم وتؤرقهم قضية «الوجود الإنساني». وارتباط البروق في الشعر العربي القديم بالأحاسيس المختلطة والمشاعر والأشواق الغامضة أمر شائع مألوف. وما أكثر ما يرد في معرض الحنين حيث تشتجر المشاعر والأحاسيس والانفعالات كما في قول عبيد بن الأبرص:

وَحَنَّتْ قَلوصي بعد وهنٍ وهاجَها
مع الشوقِ يوماً بالحجازِ وميضُ
فقلتُ لها لا تضجري إن منزلاً
نأتني به هندٌ إليّ بغيضُ*

أو كما قال الآخر:

ألا أيها البرقُ الذي باتَ يرتقي
ويجلو دجى الظلماءِ ذكّرتني نجدا

أو يرد في معرض الحديث عن المخمورين حيث تختلط رؤاهم وتتداخل كما في قول الأعشى:

فقلت للشّربِ في درنى وقد ثملوا:
شيموا وكيفَ يَشِيمُ الشاربُ الثَمِلُ**

أو يرد في معرض الحديث عن الأمر الجلل قد وقع كما في قول امرىء القيس نفسه حين بلغه خبر مقتل أبيه:

عَجِبْتُ لبرقٍ بِليلٍ أهلُّ
يُضيءُ سناه بأعلى الجبلْ

---

* القلوص: الناقة الشابة: الوهن: القطعة من الليل.
** شيموا: انظروا إلى البرق.

أتـــاني حـــديثٌ فكـــذّبْتُـــهُ
وأمـــرٌ تـــزَعـــزَعُ منـــه القُلَـلْ
لقتـلِ بنـي أســـــدٍ ربَّها
ألا كـلُّ شيءٍ ســـــواهُ جَلَـلْ *

وما أكثر ما يكون وميض البرق هادياً ودليلاً للشاعر في الظلمة النفسية الحالكة، فيستنير به للخروج مما هو فيه، أو لـرؤيته رؤية أعمق وأنفذ. وقد ذكرت في الحديث عن «المتلمّس» أن الشعراء يهتدون بالضوء سـواء أكان ضوء النجوم والكواكب أم سنا النار أم وميض البروق. وهـا هو ذا «امرؤ القيس» يستضيء بـوميض البرق وقد اقترن بنار مصـابيح الرّهبـان كما اقترن ضوء نجم سهيل بـالنار في قصيـدة «المتلمّس» التي مرّت بنـا. وينتحي «امرؤ القيس» وأصحابـه فيما يشبه «العزلـة» ـ والعزلـة كما نعرف شرط جوهري من شروط الإبداع والتأمل والتفكير ــ يتأمّلون هذا البرق، ويسرفون في التأمّل إسرافاً يبعث الدهشة والعجب في النفس، فقد امتدّت أبصارهم ـ بل تأمّلهم بعبـارة الشـاعـر نفسهـا ــ إلى الآفـاق البعيـدة القصيّة، فـانكشفت لهم حقيقـة «الوجود»، ومـا كانت لتنكشف لولا هذا البرق والعـزلة والتأمل. وقد عـدل الشاعر عـدولاً صريحاً عن «الرؤيـة» إلى «التأمّل». وإذا كـانت الرؤيـة البصرية هي البـارزة والمقصودة بفعل «الرؤية» في النص، وكانت الرؤية القلبية أو العقلية التي تجتافه ـ من حيث هو فعـل للرؤية ــ مضمرة، فإن كلمـة «التأمّل» تكاد تخلص خلـوصاً كـاملاً للرؤيـة العقلية. وقـد تأمل «امرؤ القيس» وأصحابـه، فأحسنوا التأمّل إحسـاناً يثير العجب ويستحق التقدير:

قَعَـــدْتُ لـــه وصحبتي بين ضـــارج
وبين العـــذيبِ بُعْـــدَمـــا متـأمّلِ

ما حقيقة هذا البرق الذي يصرف هؤلاء الأصحاب عن شواغلهم كلّها، فيعتزلون الناس، ويقعـدون له يتأمّلـونه «قعـدت لـه وصحبتي»؟ سمّـه ما تشـاء: التأمل، التفكير، العقل، التبصّر، الرشد، الهدايـة... مهما تسمّه فإنك لن تخرج عن مفهوم

---

* القلل: رؤوس الجبال. جلل: من الأضداد، وهي ههنا الهين.

«التأمّل» الذي ذكره الشاعر «بُعدَ ما متأمّلٍ». قال صاحب الخزانة: «ومعناه: يا بعدَ ما تأمّلت، على التعجب»(٤٦)، وقال «على أن (بُعْدَ) فيه للمدح والتعجب»(٤٧).

فإلامَ انتهى هذا التأمل والتفكير بأصحابها؟ لقد انتهيا بهم إلى رؤية «الوجود الإنساني» رؤية أشملَ وأعمق وأنفذ. وهي رؤية قاتمة حالكة السواد لأن الفناء يحاصرها من كل جانب، ويكشف لها عن تفاهة «الوجود الإنساني» وعقمه وضآلة شأنه وحقارته. وليس ثمّة ما يستعصم به المرء للنجاة من «المصير الإنساني» الفاجع. ولم يكن هذا الشاعر الجاهلي يقوى على أن يسمو بروحه ليحلّق في آفاق عالم آخر مفارق، فقد كانت صبوة الروح جامحة، ولكن آفاقها كانت ضيقة متقاربة الأطراف. ولم تستطع الروح العربية أن تتحرّر من هذه الآفاق وتجاوزها إلا بعد ظهور الإسلام العظيم.

تأمّل «امرؤ القيس» وأصحابه، وأطالوا التأمل والتفكير، فرأوا سيلاً جارفاً عرماً يندفع من كل صوب، فيدك الحياة دكاً، ويدمّر مظاهرها الحيّة، ويأتي على كل ما يصادفه من شجر وحيوانات وآطام، فيقتلع أشجار العضاه الضخمة، ويلقيها على وجهها محطّمة، ويدمّر أشجار النخيل تدميراً كاملاً، ولا يبقي منها جذع نخلة واحدة، ويحطم البيوت حطماً، إلا ما كان منها مشيداً بالحجارة الصلبة، وينزل الوعول من قمم الجبال التي غمرها أو كاد، فلم تعد تغني عنها منعتها وعلّوها شيئاً، ويجرف هذه الوعول بأتيّه الهادر الزخّار فيما جرف، ويفتك بالسباع في آجامها، ويعركها في جوفه فهي بين طيّ ونشر حتى تطفو غرقى على وجهه فكأنها عروق البصل البري التي ينبشها الصبيان من تحت الأرض للعب بها. لقد بلغ السيل الزّبى ـ كما يقول المثل ـ فلم يعد يظهر من الجبال إلا قممها الشاهقة فكأنها فُلكة مغزل.

أرأيت هذه القيامة الصغرى التي يصوّرها «امرؤ القيس»، أو هذا الطوفان الصغير؟ لا شيء فيه حتى الآن سوى الدمار والخراب والموت غرقاً! هل هذا الطوفان صورة أخرى من موج البحر الذي كاد الشاعر يقضي فيه غرقاً في وحدة «الليل»؟ كل ما في القصيدة يرشح لمثل هذا الظن، فكل ما فيها ينبت من مطلعها «قفا نبكِ....»، ويمتدّ في أرجائها كعروق المرجان. ولكن: هل كان الشاعر يصور سيلاً أو طوفاناً واقعياً؟ وهل رؤية الطوفان تحتاج إلى العزلة والتأمل

الطويل؟ إنها قد تحثّ العقل عليهما بعد الطوفان لا قبله . فما حقيقة هذا الطوفان؟ وهل كـان الشاعـر يرمز بـه لأمر آخـر يقلق العقل ويثير التفكير؟ إن هـذه القدرة الجبّارة على البطش والتدمير والخراب هي صـورة رمزية لقدرة «الـدهر» الذي عبث بعقل الشاعـر الجاهلي وأشقاه ، فكان يـراه خصماً غاشماً جبّاراً لا قِبَلَ لأحـدٍ به كما أشرت إلى ذلك من قبل . والقضية لا تحتاج إلى حزر وتخمين لأنها واضحة ، فصورة الطوفـان هنا هي صورة الـدهر التي تتكررّ في الشعـر الجاهلي ، ولا سيما في مواقف الرثاء والتأمل ، وقـد كان «امرؤ القيس» يتأمل ويفكر ـ أكاد أقـول : ويرثي ـ. فما أكثر ما حدّثنا الشعراء عن الدهر الذي ينزل الوعول من الجبال المتمنّعة فيها ، وعن العقاب التي ينزلها من القمـة العالية ، وعن النسور المعمّـرة ، وعن الثيران الوحشية وحمر الـوحش وغيرها من الحيـوانات ، فإذا كلّهـا بعد المنعـة والقوة وصفـو العيش تلقى مصارعها على يـديه . وهم يسوقون هـذه القصص للتأسّي والاعتبار، فكأنهم يتعزّون بها عما أصـابهم على نحو ما يتعزّون بـذكر الملوك الـذين بادوا ، والأمم التي اندثرت . وما أكثـر ما حدّثونا عن الدهر الذي لا يسلم منـه مخلوق حتى إنه لينال من الصخور الصلاب بعض النيل على ما يقول امرؤ القيس نفسه :

أُرجّي مـن صُروفِ الـــدهـــــرِ لينـــاً
ولم تغفـلْ عـن الصُّـمِّ الهِضـــــــابِ*

أو على قول الأعشى :

قـــد يترُكُ الـــدهـــرُ في خلقـــاءَ راسيـــةٍ
وَهْيـاً ويُنـزِلُ منهـا الأعصمَ الصَـدعـا**

أو قول الأفوه الأودي :

والـــــدهـــرُ لا يبقـى عليـــه لقـــوةٌ
في رأسِ قـــاعلـــةٍ نمتهـــا أربع***

* الصم الهضاب : الجبال الصلبة .
** الخلقاء : الصخرة . الأعصم الصدع : الوعل القوي .
*** لقوة : عقاب . القاعلة : الجبل .

أو قول المرّقش الأكبر في رثاء ابن عم له قتله بنو تغلب:

فـــاذهبْ فِـــدىً لكَ ابـنُ عَمّكَ لا
يَخْلُـــــدُ إلا شـــــابَـــــةٌ وأدَمْ
لـــو كـــانَ حيٌّ نـــاجيـــاً لنجـــا
مِـنْ يـــــومِـــــهِ المُزْلَمُ الأعصَـمْ
في بـــــاذخـــــات من عَمايَـــةَ أو
يَـــــرْفَعُـــــه دونَ السماءِ خِيَـمْ
فَغَـــالَـــهُ رَيْبُ الحوادثِ حتّـى(م)
زَلَّ عـــن أريـــــــادِهِ فحُطِـمْ*

أو قول النابغة الذبياني في حديثه عن الديار:

أضحَت خـلاءً وأضحى أهلُهـا احتملـوا
أخنى عليهـا الـذي أخنى على لُبَـدِ**

واقرأ في ديوان الهذليين حيث تشاء تجد هذه القصص والإشارات والمعاني تتلاحق صفوفاً. اقرأ شعر صخر الغيّ وقيس بن عزارة وساعدة بن جؤيّة وأبي ذؤيب وغيرهم تجد صدق ما أحدّثك عنه. يحدّثنا «صخر الغيّ» عن وعلٍ اتخذ من الجبل معتصماً له فعمّر، ولكن الدهر لم يلبث أن أفناه كما أفنى سواه، وعن عقاب «توسّد فرخيها لحوم الأرانـب»، لم يلبث الـدهر أن عـاجلها: «فذلك ممـا يُحدث الدهر إنـه// له كلُّ مطلوبٍ حثيثٍ وطالب» ولعلّ أشهر قصائد الهذليين في الحديث عن الدهر «عينية» أبي ذؤيب الرائعـة التي قالها في رثـاء أولاده، فقصّ فيها قصة الثـور الوحشي، وحمار الوحش، وأردفهما بقصة الفارس البطل.

ـــ والـدهـرُ لا يَبقـى على حَـدَثـانِـهِ
شَبَبٌ أفـــزّتْـــهُ الكـــلابُ مُـــرَوَّعُ

---

* شابة وأدم: جبـلان. المزلم الأعصم: الوعل الذي في يـديه بياض. عماية وخيم: جبـلان. الريد: الشمراخ الأعلى من الجبل.

** أخنى عليها: أفسدها وأتى عليها. لبد: آخر نسور لقمان بن عاد.

ـــ والــدهــرُ لا يَبقى عــل حَــدَثــانِــهِ
جَــــونُ السراةِ لَــــهُ جـــــدائدُ أربعُ
ـــ والــدهــرُ لا يبقــى على حَــدَثــانِــهِ
مستشعـــــرٌ حلقَ الحديـــــدِ مُقَنّعُ*

هل يخامـرك شك بعـد هذا في أن هـذا السيل أو الطـوفـان الذي يصـوره «امـرؤ القيس» هو رمز للدهر؟ لقد كانت الحياة تمضي رخيّة ليّنة فعاجلها الدهر «والدهـر يُعقب صالحاً بفساد» كما يقول الأسود بن يعفر. ومن هذا الفناء الذي لا شيء وراءه تنبثق رؤيـة «امرىء القيس» المأساويـة، ويتملّكـه إحساس مـروّع جـريح بتفاهـة «الوجود الإنساني» وقتامة «المصير»، فيبكي ويدعـو الآخرين إلى مشاطرته البكاء عند رسم الحياة الإنسانية الدارس.

لقد دمّـر السيـل كل شيء إلا هذه البيوت المبنية بـالحجارة الصلبة «إلا مشيــداً بجنــدل». إذا لم تكن لك صلابـة الصخور فإن الدهـر سيفنيك. لا شيء يخلد إلا الجبـال كما قال المرقش. هل نتـذكـر الآن «حصان» الشـاعر الـذي بنـاه بالصخـور الصّلاب التي جمعهـا من كل وادٍ وبيت؟ إنها الصخور ذاتها التي بنيت منهـا البيوت التي استعصت على السيل. وامرؤ القيس نفسه يرشّح لذلك فيذكر السيل والمطر في حديثه عن الحصان «كجلمود صخر حطّه السيل من علِ»، و «كما زلّت الصفواء بـالمتنـزّل». ألم أقل: إن الصور تمتـدّ في هذه القصيدة كعروق المرجـان؟ إنّ هشاشة «الوجود الإنساني» دمّرت إحساس الشاعـر بالحياة، فلجّ به حنين جارف إلى «صلابة الصخور» يحتمـي بها شعرياً مـن سيل الدهـر الجارف، ومن هباء المصير. إنـه يصبو صبوة جـامحة إلى التمرد على مصيره الإنسـاني، فليكن كهذا الحصـان العجيب الذي شاده بالصخور، أو كتلك البيوت التي استعصت على الطوفان.

وما ظنّك بعد هذا كلّه بهذا الجبل الذي بدا، وقد كاد السيل يغمره، كشيخ كبير متزمّل بكسائه؟ لا أعرف لماذا يـذكرني بذلك الجبل الوقور الرزيـن الذي أنفـق عمره

* الشبب: المسن من الثيران الوحشية. أفزته: طردته وأفزعته. جون السراة: حمار وحشي. الجدائد: الأتن الوحشيـة. مستشعر: متخـذ شعاراً، والشعـار هو الثـوب الذي يلي البـدن. حلق الحديد: حلق الدروع. المقنع: اللابس المغفر.

في التفكير في عواقب الأمور كما صوّره ابن خفاجة الأندلسي في قصيدته المفردة في بابها التي قالها في التعزّي والاعتبار؟ هل كان هذا الجبل الشيخ المتدثّر بكسائه، والمطلّ من علٍ يرقب كل ما يجري بعيداً عما كان فيه «امرؤ القيس» من التأمل والتفكير؟ هل كان صورة «حُلمية» تجسّد أحلام «امرىء القيس» وتعبّر عن حنينه إلى الصلابة، والتأبّي على أحداث الدهر، والتعالي عليها، وتأمّلها والتفكير فيها وهي تضطرب من حوله دون أن تقوى على الارتقاء إليه؟ من يدري؟!! وما ظنك بهذه السباع الطافية على وجه الماء وقد غدت أنابيش عنصل يلعب بها الصبيان؟ أليست مفارقة قاسية أن تصير السباع الضارية ألعوبة بأيدي الصبيان، وأن يتحول مجد القوة فيغدو أداة للهو والعبث؟ إن فكرة «المصير» تقذف الروح بجزع قاس لا يطاق، فلا تثريب ولا حرج على «امرىء القيس» أن يبكي كل هذا البكاء. «**قِفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل**»، هذا هو «المصير الإنساني» الذي يراه امرؤ القيس رؤية العين واليقين ـ مصير الحبيب والمنزل ـ. وهذا هو موقفه منه : بكاء يملؤه الجزع والإحساس بالضعف والضآلة فيمتد، ويولّد رغبة المقاومة في النفس، والتسامي فوق أحداث الدهر، فيلوذ بالصمّ الصلاب يحتمي بها. لقد شغفه منظر القفر والخراب، فوقف يتأمّله يتشاجر في نفسه إحساس مروّع بالضعف والتلاشي وحلم بالتمرّد والمقاومة، أو قل: يتنازعه إحساس بالعجز ووعي بالقوة.

فإذا نظرت في معجم القصيدة رأيت لغة فنية ثرية الدلالة والإيحاء، فهي لغة انفعالية عاطفية ريّا بالأسى في وحدة «الأطلال» حيث الإحساس بالضعف والعجز (البكاء، العبرة، الدموع، البين، الهلاك، التجمل، الدروس، . . . .)، وهي لغة قاسية صلبة في وحدة «الحصان» حيث يطارده حلم القوة (الحبل المفتول ـ مغار الفتل ـ الجبال ـ يذبل، صم جندل، جلمود صخر، الصفواء، الكديد، مداك العروس، منجرد، هيكل، غلي مرجل، السيل، مكر، . . . .)، وهي في وحدة «البرق» هادئة أقرب إلى مخاطبة العقل أو لغة الحوار (صاحِ. هل ترى ـ ترى ـ أريك، الوميض، السنا، المصابيح، الراهب، القعود، التأمل، . . .)، وهي في وحدة «السيل» هائجة مائجة تتدفق تدفق السيل نفسه، وتجرف في طريقها شجر العضاه الضخم وجذوع النخيل والجنادل والآجام والجبال والوعول والسباع. . . سالكة في

تدفّقها مسلكين هما: مسلك العطف الـذي يجمع ويحشد (فأضحى يسحّ الماء. . . وألقى ببسيـان. . وتيماء لم يترك. . وألقى بصحـراء. . .)، ومسلك التكـرار الـذي يقوّي الإحساس بالمعنى ويعمّقه فكأنه ضرب من الحشد والجمع أيضاً (كأن ثبيراً. . . كأن ذرى. . . كأن مكاكي. . . كأن السبـاع. . . .). ألا تعبّر هذه اللغة ـ ألفـاظاً وأسلوباً ـ عن التشاجر والتدافع بين مشاعر الضعف وأحلام القوة؟ أظن ذلك.

كان «امـرؤ القيس» يبكي على مسمع ومرأى من الناس، ويدعـوهم إلى البكاء، ولكنه كان يكره أن يظلّ مكشوفاً بارزاً للشمس كأنه واقف على قارعة الطريق، فتدثّر بجناحـي الليل، وركب جواد الشعـر المطهّم الشَّمُوس، وراح يخوض بـه لُجج سيله العاليـة. كان سَبُعـاً من سباع الشعر فكـره أن يغدو أنـابيش عنصل تتقاذفهـا أيدي الدارسين، فعزّ وبذّ.

***

الذات تحتفل بنفسها

كان «معـوّد الحكماء» ـ معاوية بن مـالك ـ لا يحبّ من الغموض إلاّ أقلّه، ويـؤثر أن يعبّر عن ذاته تعبيراً مباشراً قريباً، فورد حياض الشعر يتمّم به مجده طارفاً وتليداً:

إني امـــــرؤ من عُصبـــــةٍ مشهـــــورةٍ
حُشُـــــــدٍ، لهم مجدٌ أشـمُّ تليـــــــدُ
ألْفَـــوا أبـــاهـم سيّـــداً وأعـــانهم
كَـــــــــرَمٌ وأعمامٌ لهم وجُـــــــــدودُ
إذ كـلُّ حـيّ نـــــابـتٌ بـأرومـــــةٍ
نَبْتَ العِضـــاهِ فماجِـــدٌ وكَسِيـــدُ*

ألم أقل إنه يتمّم بالشعر مكارمه وأمجاد قـومه؟ وليس من كان هذا شأنه بقادر على الغمـوض، ولا نفسه بمطـاوعة لـه لو أحب فيما أظن. وكـان كغيره من شعراء هـذا

* التليد: القـديم. الأرومـة: الأصـل. العضاه: شجـر ضخم. الكسيـد: الـدون، جعله كـالسلعة البائرة.

العصر يُكبر «القوة»، ويجلّها، ولا يرى قيمة أخرى تنافسها أو تضارعها، فهي بانية المجد الذي تتمّمه قيم أخرى كالكرم وحمل الحمالات والديات والشعر وغيرها.

وإذا نوافقُ جرأةً أو نجدةً

كنّا سُميّ بها العدوَّ نكيدُ*

إنه فارسٌ شاعر مشهور، وهو خامس خمسة من إخوته، كلّهم ساد ووسم بخصلة جيدة عرف بها، فإخوته: عامر بن مالك الفارس المعروف بـ «ملاعب الأسنّة»، وطفيل بن مالك فارس قُرزُل، وأبو عامر بن الطفيل الفارس الشاعر المشهور، وربيعة بن مالك المعروف بـ «ربيعة المقترين» وأبو لبيد بن ربيعة الشاعر الفارس الجواد. وجدّه لأمه فارس الضحياء[٤٨]. أفلا يحق لمن كان مثله أن يقول:

إذ كلُّ حيّ نابتٌ بأرومةٍ

نبتَ العِضاه فماجدٌ وكسيدُ؟

ولكن موقفه من «القوة» ـ وإن أجّلها وأكبرها ـ يختلف عن مواقف الشعراء غير الفرسان، فهو يملكها ويتحكم بها، وهم يحلمون بها ويطاردون حلمهم الشاق. بعبارة أدق: إن نفس هذا الشاعر بريئة من جراح الزمن، وإن نفوس الآخرين مثخنة بالجراح.

يفخر «معوّد الحكماء» بمسعاه بين قبائل «كعب»، وكانت قد ثارت بينها الأحقاد وتفرّقت، فسعى بينهم حتى رأب الصدع، وتمّ إصلاح أمرهم، وعادوا قبيلاً واحداً:

رأبتُ الصَّدعَ من كعبٍ فأودى

وكان الصّدعُ لا يَعِدُ ارتئابا

فأمسى كعبُها كعباً وكانت

من الشنآن قد دُعيتْ كِعابا**

* سمي: أراد باسمية.

** رأب: أصلح. أودى: هلك. أي عادت قبيلاً واحداً.

ويمضي لاهجاً بهذا المسعى، زاعماً أنه يسنّ بـه عادة للحكماء من بعـده ـ وبهذا لقّب معوّد الحكماء ـ ذاكراً بعض مصلحي العرب ذكراً طيّباً جميلاً، ومشيعاً في ضمير السامع أو القارىء إحساساً بالرضا العميق والغبطة الهادئة، فقد أضاف إلى مجد قومه البـاذخ مأثرة جـديـدة، وأضـاف إلى مجده الشخصي حمداً جديـداً، وكـان ما فعلـه «صواباً» لا شبهة فيه.

فـــــإنْ أحْمَدْ بها نفسي فـــــإني
أتيتُ بها غــــداتئـــذٍ صـــوابـــا

وليست فكـرة «الصـواب» ههنا هينـة أو ضئيلـة الشأن، . فهي قيمـة تتنازعهـا «الذاتيـة»، و«الموضوعية»، وتشتجر فيهـا «قيم العصر» و «تصورات العقل». ولكن الشاعر لا يعبأ بما يدور في عقولنا، أو يجول في خواطرنا الآن، فهو ابن مجتمع تلتبس فيه كثير مـن المفاهيم من وجهـة نظرنـا، وهي من وجهة نظـره باهـرة الوضـوح يكاد ضـوؤهـا يكسر العين فترتدّ دونـه. وأنـا أعتقـد أن هذا «الصـواب» ملتبس بمفهـوم «القـوة»، في عقل الشـاعـر، فهـذه القصيـدة يكـرّ بعضهـا على بعض بطـرق شتى فيجتافه ويخلخله على الـرغم من وضوحها الذي يبدو جليّـاً لا شبهة فيه «كصواب» الإصلاح بين قبائل كعب. انظر إلى قوله:

إذا نــــزلَ السحــــابُ بـأرضِ قــــومٍ
رعينـــاهُ وإن كـــانـــوا غضـــابـــا*

هل كان الشاعر يعتقد أن فعلهم هذا مفارق للصواب؟ لا أعتقد. فمن أين جـاءه الصواب إذن؟ لم يجئـه من العقل» و «النظـرة الموضـوعية»، بل جـاءه من «النظـرة الـذاتية» و «قيم العصر»، جـاءه من سبيل واحـد هي سبيل «القـوة»، ولذلك أردف قائلاً:

بكـلِّ مُقَلّـصٍ عَبْـلٍ شَـــــــــواهُ
إذا وُضِعت أعنَّـــــتُهُنَّ ثـــابـــا**

---

* السحاب: أراد النبات الذي ينجم عن المطر.
** المقلص: الفـرس الطويل. عبل شـواه: قوائمـه ضخمـة مكتنزة. ثـاب: رجع، أراد أنه يـرجع بجري جديد حين تتعب الجياد.

إن القـوة هي حاضنـة «الصواب» وأمـه وأبوه، كما هي حـاضنة «القيم» في هـذا العصر وأمها وأبوها، فإذا نظرت في حديثه عن «الشيب والشباب» في صدر القصيدة رأيت أمراً عجباً:

أجـــدَّ القلبُ من سلمـى اجتنـــابـــا
وأقصرَ بعـــدمـــا شـــابَـتْ وشـــابـــا
وشـــابَ لِـــداتُــــهُ وعـــدلْنَ عنـــه
كما أنضيـتَ من لُبـسٍ ثيـــــابـــــا
فـإنْ تكُ نَبْلُهـــــا طـــــاشَـتْ ونبلي
فقـــد نَـــرمي بها حِقبـــاً صِيـــابـــا
فتصطـــادُ الـــرجـــالَ إذا رمتهـم
وأصطـــادُ المُخَبّـأةَ الكَعـــابـــا
فإن تـكُ لا تَصيـــدُ اليـــومَ شيئـــاً
وآب قنيصُهـــا سَلَماً وخـــابـــا
فـإن لها منـــــازلَ. . . . .
. . . . *

ما هذا الحديث الرائق الخفيض الذي يزينـه العقل، ويوشيّه صواب الرأي؟ لقد أقصر عن اللهو والصبـا، وكفّ عن باطل الشباب وغيّه، وصـار «معوّد الحكماء» إلى الحلم، وعمّمه الشيب ـ «لا يبعد الله الغراب الطائرا» ـ، وعدلت عنه لداته، وخلع ثياب الشباب التي أبـلاها الدهر. لقد مضى الشباب الأخضر الـذي كان فيه يصبي النســاء فلم يجزع لذهـابه إذ لكل أمـر أجل. حديث فيـه من العقل وصواب الـرأي مقادير لا تنكـر. وما أكثر ما اقترن «الإقصار» بـ «الصحـو» أو «بذكر الشيب» أو بهما جميعاً في شعرنا القديم كما في قول «امرىء القيس»:

---

* أجدّ: جدد. أقصر: كف عن الصبـا وغواياته. لـداته: أترابه ومن في سنه. طـاشت: مالت فلم تصب غـرضهـا. صياب: صـائبـه. الكعـاب: الناهـدة الثـدي. القنيص: القـانص. السلم: الاستسلام.

صحـــا اليــــومَ قلبي عــن لميس وأقصرا

وجُـنّ بها مــــــــا جـنّ ثُمّـتَ أبصرا

وذاك بأنّ الشِيبَ في الــــرأسِ راعَــــهُ

. . . .

أو قول الطفيل :

صحـــا قلبُــهُ وأقصرَ اليـــومَ بــاطِلُــهْ

وأنكـــرهُ ممـــا استقـــادَ حـــلائلُـــهْ*

أو قول زهير:

صحـا القلبُ عن سلمـى وأقصرَ بـاطِلُـهْ

وعُـــرّيَ أفـــراسُ الصِّبـــا ورواحِلُـــهْ

إنه الإقصار عن الباطل، وصحوة العقل من الطيش، فلا غرابة في أن نرى «معوّد الحكماء» رزيناً يقدر الأمور حق قدرها، فلا يقول إلا «صواباً». ولكن قراءة أخرى أكثر أناة لهذا النص تُرينا أن فيه من الإيمان بالقوة أضعاف ما فيه من الإيمان بالعقل وصواب الرأي، فهي مبثوثة فيه تجري في عروقه كما يجري الدم في العروق الحيّة. وحسبنا أن ننظر إلى معجم النص وصوره لنرى آية ما أقول، فهو معجم الحرب والقنص والصيد، يتكرر فيه الحديث عن النبال الطائشة، والنبال القاصدة، فهي تُرمى من كل صوب، وعن الصيادين وصيدهم الوافر حيناً، أو عنهم وعن صيدهم الخائب حيناً، وعن هذا القانص الخائب المستسلم. وصور النص هي الأخرى صور الصيد والقنص، فالشاعر صيّاد يرمي فينفذ ويصمي أو كان يرمي فينفذ ويصمي، وهو الآن صياد عجوز لا يكاد يحقّق ما يرمي، فتطيش نباله، وتفلت منه الطرائد. وصاحبته «سلمى» صيّادة ماهرة، كانت ترمي فتقصد، ولكن الزمن غالها، فلم يعد لها من جرأة الصياد وحذقه ما كان لها في الأيام الغابرة. إنهما صيادان عجوزان قعدت بهما الهمّة عن القنص والطرد، فاحتميا بالذكريات من آلام الزمن، وراح الشاعر يصوّر أيام العمر الوريق، وصيدها الوافر برضا عامرٍ واطمئنان عميق. وحين يتصوّر

* استقاد: استحدث، أراد به الشيب.

الشاعر علاقات الحب والغزل هذا التصوّر، ويستخدم في التعبير عنها هذا المعجم الحربي فإنه يكشف عن تصوّر شامل للحياة ــ ولا سيما للعلاقات بين البشر ـ قوامه المراوغة والاحتيال وانتهاز الفرص والقتل المباغت وكل ما نعرفه من صفات الصيادين. أو قل: تصوّر قوامه المكر والخديعة والعدوان. ولعل الشاعر كان يستشعر هذه المعاني، أو ما يطوف منها به ويناوش ضميره، حين زعم أن ما قام به بين قبائل «كعب» كان بريئاً من الظلم والخديعة: «**فلا ظلماً أردت ولا اختلاباً**»، وعن هذه المعاني نفسها ـ ولا سيما معنى العدوان ـ كان يصدر في حديثه عن «رعي السحاب». ولسنا نتصوّر حرباً لا ظلم فيها ولا مكر ولا خديعة ولا عدوان، فالحرب خدعة مذ كانت الحرب. وأنا أظن أن هذه القصيدة قائمة على علاقات التناحر والتنافس ــ أي على القوة ــ على الرغم مما يبدو فيها من أمارات التعاطف والودّ. هي كذلك في معانيها وفي تشكيلها اللغوي على حد سواء. فالشيخوخة تكرّ على الشباب ولكن الشباب يناجزها وينافسها فيذهب بجل اهتمام الشاعر، والصياد يرمي الطرائد، ولكن الطرائد تخاتله، والحاضر يكرّ على الماضي ولكن الماضي يثبت له ويراوغه ويكاد يظفر به، فيتحدث عنه الشاعر أكثر مما يتحدث عن الحاضر على نحو ما يظهر في حديث الشباب وحديث الأطلال ــ وهما رمز لهذا الماضي ــ، والإياب ينافس السفر، والذكريات تنافس الواقع كما يبدو في حديث الشاعر عن الناقة:

ذكرتُ بها الإيابَ ومن يسافر
كما سافرتُ يذّكرِ الإيابا

وهذا الحديث من غريب الحديث عن الإبل في الشعر الجاهلي فيما أعلم. والصلح يكرّ على الخلاف ويناجزه، والشاعر يتحدّى الآخرين بصنيعه ويحثهم على منافسته، وقومه يحاربون الآخرين ويغصبونهم الكلأ فيدفعونهم دفعاً إلى التناحر والحرب. ومجد قومه المؤثّل التليد يثير الغيرة في نفسه، ويوقد فيها نار المنافسة، فيحاول أن يضارعه ويكمّله بمجد شخصي طارف. ضروب من الكرّ والفرّ تملأ السمع والبصر.

فإذا نظرنا في التشكيل اللغوي رأينا ضروباً من المقابلة ـ والمقابلة موازنة مضمرة، ولا شيء يضرم نار التنافس والغيرة، كما تضرمها الموازنة ـ، وألفينا ما يسمّيه البلاغيون

«ردّ العجز على الصدر»، وهو ضرب لطيف من التكرار يوسّع طيف المعنى، ويعمّقه في النفس فإذا نحن أمام معنى جديد كما في قوله:

ذكـــرت بها الإيـــابَ ومن يســـافــرْ
كما ســـافــرتُ يـــدّكـــرِ الإيـــابـــا
رأبْـتُ الصَّـــــــدعَ من كعـبٍ فـأودى
وكـــان الصـــدعُ لا يَعـــدُ ارتئـــابـــا

فنحن نحس أن مفهـوم الإيـاب ومفهوم السفـر يتـداخـلان أحدهما في الآخـر، ويخلفان مـوقفاً نفسياً ملتبسـاً لا هو موقـف السفر الخالص، ولا هو مـوقف الإياب الصافي، بل هـو موقف مركّب جديـد ناجم عن تنافس الموقفين السـابقين، وفائض عنهما، وهو موقف نفسي قوامه التوتـر والقلق. ونحن نرى في البيت الثاني أن الشاعر يرأب الصدع ويهلكه ويذهب به، لكنه لا يلبث أن يحييه من جديد، ويسلم له زمام القول أو الموقف، ويتوارى ليقوم بدور السارد أو المعلّق على الموقف «**وكان الصدع لا يعد ارتئـاباً**»، فيخلق بذلك كله موقفاً نفسياً مركّبـاً هو موقف الصلح الذي تناوشه أطياف الفرقة وأشباحها، وهو موقف قوامه التوتر والقلق كما ترى.

وتتوالى المقـابلات في النص ـ والمقـابلة مـوازنة مضمرة تحفـز النفس كما قلت منذ قليل ـ على نحو ما نرى في هذه الأبيات:

فـإن تَكُ نبلُهـــــا طــــــاشــت ونبلي
فقـــد نَـــرمي بها حِقبـــاً صيـــابـــا
فتصطـــــادُ الـــــرجـــــالَ إذا رمتهـم
وأصطـــــادُ المخبّـأةَ الكعـــــابـــــا
فإن تَـكُ لا تصيـــــدُ اليـــومَ شيئـــاً
وآب قنيصُهـــــا سلما وخـــابـــــا
فـإن لها منـــــازل خـــــاويـــــاتٍ
على نملى وقفـتُ بها الـــرّكـــابـــا
فأمسى كَعْبُهـــا كعبـــاً وكـــانت
من الشنـــآنِ قـــد دُعِيَتْ كِعَـــابـــا

فهو في أول الأبيـات يقابل بين زمـانين خاصّين بهما هما : الحاضر الـذي طاشت نبالها ونباله فيـه ، والماضي الذي كانت فيه هذه النبال قـاصدة لا تخطىء . وأرجو أن نلحظ علاقـات الإسناد في البيت ، فحينما تطيش النبالُ يُسْنَدُ الفعل إليها ، وحين تصيب يُسْنَدُ الفعل إلى الشـاعر وصاحبتـه ! ! أفليس هذا ضربـاً من مخادعة النفس والمكـر بها؟ ثم أليس هو امتـداداً لمطلع القصيـدة الـذي يبدو فيـه الشـاعر راضيـاً بالشيب وحكمتـه بديـلاً للشباب وصبـوته؟ ويمضي الشاعـر في هذه اللعبـة الفنية الماكرة حيث يقـابل بينه وبين صاحبتـه في البيت الثاني ، بل يوغل في ذلك فيمـيز صيـداً من صيد أو يقسـم ضمير الجماعة المستتر السـابق في (نـرمي) إلى مكـوّناتـه (فتصطاد . . . . واصطاد . . .) . هل خطر ببـالنا أن نسأل عن علّة هذا التقسيم؟ إنها روح المنافسة المضمرة بينهما . وإذا خامرك شك في هذه المنافسة فأرجو أن تلتفت إلى ظاهرة «الحذف» التي في البيت ، وهو حذف خـاص بالشاعر وحده . إن «الواو» العاطفـة في البيت عاطفـة للجمل ، وهي تفيـد «الاشتراك» ولا تقتضي «المساواة» . وينهض الحذف دليلاً على عدم المساواة ، فقد قيّد الشـاعر اصطيادها للرجال «إذا رمتهم» ، وحـرّر اصطيـاده من هـذا القيـد ، فلـم يقل «إذا رميتهن» . ولا تظنن أن القضية قضيـةوزن وقافية ، ولكنهـا قضية تصوّر لمعـانٍ وأحاسيس قائمـة في الذهن والمخيلة . ولا يحاذر الشاعر أمراً كما يحاذر إسناد الإخفـاق أو ما يشبهه إليه ، فهو في مقابلة أخرى بين الحاضر والماضي (بـ٣و٤) يعمّي الضمير العائد إليه ، وينشر حوله ضبـاب الحيرة «وآب قنيصهـا» فمن هذا القانص؟ إنـه الشاعر دون ريب ، ولكن البنية النحوية لا تعاند توجيهاً آخر للضمير. واقرأ القصيدة كلها تجد الشاعر محاذراً الحذر الذي أحـدّثك عنه . ويقـابل الشاعـر بين كعب القبيل الواحـد وكعب التي فـرّقتهـا الخصومـات ، ويقيم من «الشنـآن» رصـداً عليها ، فيثير في الموقف التـوتـر والقلق ، فمن يـدري متى تندلـع نار البغض والعـداوة من جـديد؟ إنـه نصّ مخادع يوهم قـارئه أن الشاعر متسـام فوق فكرة العدوان والتنـافس ، وفوق هذه المقـابلات جميعاً يصرفها حيث يشـاء فكأن أسبابها كلها في يديه ، وكأنه صـديق حميم للزمان . وانظـر إلى حديث النـاقـة في هـذا النص تجد أنه حـديث مقتضب قصير تنأى عنـه أحلام «الصلابـة والقوة» المعهودة ، وتغيب عنه مشقات الرحيل ، وتفـوح منه رائحة الطيب العطرة .

ونـــــاجيـــــةٍ بعثتُ على سبيـل

كأنّ على مغـــابِنِهـــا مَـــلاَبـــا

ذكـــرتُ بها الإيـــابَ ومَـنْ يســـافِـرْ

كما ســـافـرتُ يـــذْكـــرِ الإيـــابـــا

ولِمَ يُحصّن الشاعر ناقته؟ إنه يعي «القـوة» في ذاته، ويشعر بها شعوراً عميقـاً يغذّيه جلال الماضي ومجد الحاضر، ويمنحه إحساساً بالرفعـة والسمو، فتبدو «الذات» مشغولة بنفسهـا لا تكـاد تلتفت عنهـا حتى تعـود إليها على نحـو مـا يظهـر من سيطـرة «ضمير المتكلم» على النص، بل إن العالم الخارجي الذي تلتفت إليه هو جزء منها، أو واحد من تجلّيات قدرتها الفـائقة. إنها مفعمة بالثقـة بنفسها فلا غرابـة في أن تواجه الحياة مـواجهة هادئة رزينة، أو أن تتوهّم أنها لا تفعل ولا تقول إلا «صواباً»!!

***

ملحميّة الذات الجريح

وإنّي لحلـــوٌ إن أُريـــدَتْ حـــلاوتي

ومُـــرٌّ إذا نفسُ العَـــزوفِ استمـــرّتِ*

هذا مـا يقولـه «الشنفرى» أحد أغـربة العرب وذؤبـانها وصعاليكهـا. فمن هذا العَزوف عـن الشنفرى؟ ومـا حقيقة هذه المرارة المتبـادلة بينهما؟ وكيـف تبدو «ذات» الشاعر وهو يعجم ويلوك هذه المرارة المنذرة بـالنفور وسوء التكيّف والقطيعة الباترة؟ ما أقل الحديث عن بهجة الحياة وجمالها الساحر في شعـرنا القديم!! هل كانت الحياة ضنينة بالفرح إلى هذا الحد؟ ما من حـديث عن الحب لا يجتافه الحزن، وما من فخر لا ينزف دماً أو يرشح عداوة وبغضاً، وما من حديث عن الشباب إلاّ مقروناً باللوعة ضـامرة أو سـافرة، ومـا من حـديث عن لذة أو صفـو لا ينغّصه منغّص أو يكـدّره كـدر! «ومر إذا نفس العـزوف استمرّت»، هذا من صميم الشعر ـ فيما يبدو ـ فلا حرج ولا إنكار.

---

* العزوف: المنصرف عن الشيء، استمرّت: أظهرت المرارة.

وفي «لامية العرب» الذائعة الصيت، والمنسوبة إلى هذا الشاعر، مرارة لاذعة، وحسرة مستسرّة، ودعاوى عريضة، واغتراب جريح. وفي شعر الصعاليك عامة مقادير متفاوتة من هذا كله لا تخفى. ففي شعر «عروة بن الورد» أبي الصعاليك نجد «ذاتاً» دائبة البحث عن حضورها الباهر في المجتمع، فهي لذلك تصمُّ كلتا أذنيها عن لوم العذّال في استخفاف واستعلاء صريحين، وهي تركب المخاطر ولا تحسب للعواقب حساباً ولو كان الموت يتربّص بها في كل أرض ومنعطف، وهي توزّع ما تغنمه على المحتاجين، وهي لا تعرف للكرم حدّاً تقف عنده على نحو ما يظهر في رائيته الأصمعية الجميلة التي نسوق منها طرفاً:

أقلّي عليّ اللومَ يابنةَ منذرٍ
ونامي فإنْ لم تشتهي النومَ فاسهري
ذَريني ونفسي أمَّ حسّانَ إنني
بها قبلَ ألاّ أملكَ البيعَ مشتري
أحاديثَ تبقى والفتى غيرُ خالدٍ
إذا هو أمسى هامةً تحت صُيَّرِ
ذريني أُطوّفْ في البلادِ لعلّني
أُخلّيكِ أو أُغنيكِ عن سوءِ محضرِ
فإنْ فازَ سهمٌ للمنيةِ لم أكنْ
جَزوعاً، وهل عن ذاكَ مِنْ مُتأخَّرِ؟
أبى الخفضَ مَنْ يغشاك مِنْ ذي قرابةٍ
ومِن كلّ سوداءِ المعاصمِ تعتري
يُريحُ عليَّ الليلُ أضيافَ ماجدٍ
كريمٍ، ومالي سارحاً مالُ مُقْترِ*

---

* البيع ههنا. بمعنى الشراء. يدعو «أم حسان» أن تدعه وشأنه يشتري المجد في حياته قبل أن يحول الموت بينه وبين ما يريد. الهامة: كانت العرب تزعم أن روح القتيل الذي لم يدرك بثأره تصير هامة فتصيح عند قبره: اسقوني. الصير: حجارة القبر. أخليّك: أي أقتل وأخليك للأزواج من بعدي. سوء المحضر: الحاجة والمسألة. الخفض: لين العيش. سوداء المعاصم: أراد الفقراء. يريح: يردّ. المال: الإبل. المقتر: الفقير.

لقد كان «عروة» مؤرّقاً، تؤرقه فكرة الخلود «أحاديث تبقى والفتى غير خالد»، وكان يدرك أن سبيل الخلود هي سبيل «العمل الإنساني» الذي فهمه فهماً خاصاً كما نرى. ولذا فهو يحاول أن يغتنم فرصة الحياة ليحقّق صبوة روحه الجامحة إلى التميّز والتفرد والخلود. «ذات» أرهقها الوعي، وأضناها البحث عن حلمها الشاق، حلم الحضور الباهر المتألّق الذي يستعصي على الموت بعض الاستعصاء، فتبقى منه هذه الأحاديث التي لا تموت ولا تنسى. ونحن نجد في شعر «تأبط شراً» ذاتاً قلقة مغتربة غير قادرة على «التكيف» مع المجتمع، فهي تخاصمه وتنفر منه على نحو ما نرى في «قافيّته» التي افتتح بها المفضّل الضبي اختياراته، والتي نسوق منها هذه الأبيات:

ولا أقولُ إذا ما خُلّةٌ صَرَمَتْ
يا ويحَ نفسيَ من شَوقٍ وإشفاقِ
لكنّما عولي إن كنتُ ذا عَوَلٍ
على بصيرٍ بكسبِ الحمدِ سَبّاقِ
بَلْ مَنْ لعذّالةٍ خَذّالةٍ أشِبٍ
حَرَّقَ باللومِ جلدي أيَّ تحراقِ
عاذلتي إنَّ بعضَ اللومِ مَعْنَفَةٌ
وهل مَتاعٌ وإنْ أبقيتُهُ باقِ
إني زعيمٌ لئن لم تتركوا عذلي
أنْ يَسألَ الحيُّ عني أهلَ آفاقِ
لتقرعَنَّ عليَّ السنَّ مِنْ نَدَمٍ
إذا تذكرت يوماً بعضَ أخلاقي*

إنها «ذات» مفعمة بالثقة بنفسها، فإذا ما انقطعت الأسباب بينها وبين بعض الناس لم تجزع لذلك ولم تحزن ولم تهتم، فالناس «أخياف»: سراةٌ

* الخُلة: الصداقة: وتقال للصديق: صرمت: قطعت، العول: العويل. العذالة: الكثير العذل. الخذّالة: الذي يكثر خذلان صاحبه. أشب: مخلّط معترض. معنفة: عنف. زعيم: كفيل وضمين.

وخِنساس»، وهي لا تجزع ولا تبكـي إلاّ على الماجـد الفـذّ من الـرجـال. وهي «ذات» يحاصرها المجتمع، ويحرّقهـا عذلاً ولوماً، ويحاول كبح جماحهـا وردّها إلى «منظومة» القيـم الاجتماعية السائدة، فتجادل في ذلك، وتغضب وتنذر بالقطيعة والفراق. إن علاقتها بالمجتمع علاقة خصومة وتنافر، فلكل منهما رؤيته أو قيمه المختلفة عن رؤيـة الآخر وقيمه. وقـد ازدادت هذه العلاقـة سوءاً حتى انقلبت قطيعة، وصارت الذات «ذاتاً مغتربة» لا تربطها بالمجتمع الإنساني أيّة رابطة على نحو ما نراها في هذا البيت المدهش العجيب.

يـرى الـوحشـةَ الأُنسَ الأنيـس ويهتـدي
بحيثُ اهتـدت أمُّ النجـومِ الشـوابكِ

لقد نفضت «الذات» يديها من المجتمع، وأدارت له ظهرها، واغتربت عنه، فهي تـرى أُنسهـا الأنيس في مجتمع «الـوحشـة والـوحـوش» لا في مجتمع البشر، وتهتـدي بما اهتـدت به الشمس في عليـائهـا!! إنـه اغتراب جـريح ساقتـه إليـه الظروف، ودفعته دفعاً، ولذا وصفت هذا الشـاعر منذ عهدي الأول به في دراسة قديمة بأنه «شـاعر القلق والغربة». وقد كان الشنفـرى» كصديقه الحميم «تأبط شرّاً» مفعماً بالثقة بـذاته، وكان يحسّ إحساساً عميقـاً أنها «ذات» متفردة متميزة يعـزّ أن يكون لها نظير، فهـو يتحدث عنهـا حـديثاً مستفيضـاً يقرع فيـه «ضمير المتكلم» الآذان قرعاً عنيفـاً حين يدور حول شمائله وخصالـه، ويتكرر فيه النفي تكراراً مـدوّياً حين يدور حـول ما يستكره من القيم والصفـات، وهو لا يكتفي بتصويـر موقفه من بعض القيم أو بعض شـؤون الحياة، بل يحرص حرصاً بـالغاً على أن يستتمّ القول في كـل ما يراه جـديراً بـالتأمّل والحديث، فيصور مجاهـدته العنيفة لنفسه تصويراً ناطقاً بـالإباء والعزة والنبل، ويصوّر موقفه من المال فينتزع الإعجاب من سـامعه أو قارئه انتـزاعاً، ويصور مـوقفه من مجموعـة ضخمة من القيم الأخلاقية والعقلية فيهزّ ضمائرنا ويضاعف من إعجابنا به وتقديرنا له، فإذا صار إلى حديث القـوة وشدّة البأس والمغامرة جرى طلقاً لا تكـاد تلحقه الريح. إن حديث «الشنفرى» عن ذاته طويل تزيده غرابة اللغة ووعورتها مشقة وعسراً، فلنكتف ببعضه في هذا المقام.

أُديمُ مِطـــــالَ الجوعِ حتى أُميتَـــــهُ
وأضربُ عنـهُ الـذكـرَ صفحـــاً فأُذهَلُ

وأستفُّ تُـربَ الأرضِ كيـــلا يَـرى لــه
عليّ من الطَّـــولِ امـــرؤ مُتطـــوّلُ

ولـــولا اجتنــاب الـــذّامِ لم يُلفَ مشربٌ
يُعـــاش بـــــه إلاّ لــــديّ ومأكـلُ

ولكـنَّ نفســـــاً مُــــــرّة لا تقيـم بي
على الـــــــــــــذّامِ إلاّ ريثما أتحوّلُ

وأطـوي على الخُمصِ الحوايـا كما انطـوت
خيـــوطـــةُ مـــاريٍّ تُغـــارُ وتُفتَلُ

وأغــدو على القـوتِ الـزهيـدِ كما غـدا
أزلُّ تَهاداه التنــــــــــــائفُ أطحــلُ

وأُعْــــدِمُ أحيــــانـــاً وأغنـى وإنما
ينـــالُ الغنى ذو البُعــــدةِ المتبـــذِّلُ

فـــلا جـــزعٌ مـن خُلّـــةٍ متكشِّفٌ
ولا مَــــــــــرِحٌ تحت الغنـى أتخيَّـلُ

ولا تـــزدهي الأجهـــال حِلمي ولا أُرى
ســـؤولاً بـأعقـــابِ الأحـــاديـثِ أُنملُ

. . . .
. . . .

ولا جُبّأٍ أكهـى مُـــرِبٌ بعِـــرسِـــهِ
يطـــالِعُهـــا في شـأنِــه كيـفَ يفعلُ

ولا خـــــالفٍ داريَّـــــةٍ متغــــزِّلٍ

يـــــروحُ ويغــــدو داهنـــــاً يتكحّلُ*

ويصف إحدى غاراتـه، فيرسم لنفسه في قوتها وشدة بأسها صورة خـارقة تلحقه بالعالم غير المرئي ـ عالم الجن ـ، ويبـدع في تصوير ليلة تلك الغارة، فهي ليلة نحس نكداء، بردها قارسٌ زمهريرٌ لا يُطاق، فلا يجد المرء أمامه مهرباً من الموت برداً سوى أن يحرق قوسه وسهـامه ليتدفأ بها، «وإذا اصطلى الأعرابي بقوسه وسهـامه لشدة البرد فليس وراء ذلك في الشدّة شيء»(٤٩)، كما يبدع في تصوير الحيرة التي غشيت القوم الـذين أغار على ديـارهم، فقد أذهلتهم الغـارة، وطارت بألبـابهم فكلّ منهم يسأل الآخر: مـا الذي حدث؟ وكلّهم يقصّ قصة هـذه الغارة، وقد انبهم عليهم أمـرها، فلا يدرون حقيقة هذا الطارق المغير في هذه الليلـة التي تحجر الوحوش في مرابضها، فهم يتساءلون: أهو ذئب أم ولد ضبع؟ أم تراه جنيّـاً عظيماً؟ أيكون إنساناً؟ ما هكذا يفعل الإنس!! صورة مـدهشة تقترن فيهـا الحركة المادية بـالحركة النفسيـة فتجسدان حالة الذهول والحيرة والاضطراب.

وليلـــــةِ نحسٍ يصطلي القـــــوسَ ربُّها

وأنبُلَـــــــــهُ الــــــــلاتي بها يتنبّـلُ

دعسـتُ على غَطـشٍ وبَطـشٍ وصحبتـي

سُعــــارٌ وإرزيــــزٌ ووجــــرٌ وأفْكَلُ

---

* مطال: مماطلة. أضرب عنه: أتركـه وأهمله. أذهل: أغفل أو أتناسى عمـدا. الطول: الفضل. الـذام: العيب. الخمص: الجوع. الحوايـا: الأمعـاء. خيوطـة: جمع خيط والتـاء لكثرة الجمع. الماري: الفتال. تغـار: تفتل فتلاً محكماً قويـاً. أزل: ذئب. التنائف: جمع تنوفـة وهي الصحراء. أطحل: لونه أسـود مغبر. أعدم: افتقر. البعدة: البعد. المتبذل: الـذي لا يصون نفسه. الخلة: اختـلال الحال بالفقـر. متكشف: ظاهـر الفقر. مـرح: شديـد الفرح. أخيل: أتكبر. تـزدهي: تستخف. الأجهـال: جمع جهل. الحلم: الأنـاة والـوقـار والتعقل. أنمل: من الإنمال وهـو النميمة.

الجبأ: الجبـان. أكهى. بليد لا خير فيـه. مرب بعـرسه: مقيم مـلازم لامرأتـه. الخرق: المدهوش خوفاً. دارية: المقيم في داره أو العطار.

فأيَّمتُ نِسواناً وأيتمتُ إلدةً
وَعُدْتُ كما أبدأتُ والليل أليلُ

وأصبح عني بالغميصاء جالساً
فريقان : مسؤولٌ وآخرُ يَسأل

فقالوا: لقد هَرَّتْ بليلٍ كلابُنا
فقلنا : أذئبٌ عَسَّ أم عَسَّ فُرعُلُ

فلم يَكُ إلا نبأةٌ ثم هوّمتْ
فقلنا: قطاةٌ ريعَ أم رِيعَ أجدلُ

فإنْ يَكُ من جِنٍّ لأبرحَ طارقاً
وإن يَكُ إنساً ماكَها الإنسُ تَفعلُ*

ومن اللافت للنظر أن «الشنفرى» إذا أراد أن يقرن نفسه بآخر، أو يشبهها به، لم يجد مكافئاً لها إلاّ من الحيوانات الضارية ـ الذئب، ولد الضبع ـ أو من الأفاعي أو من الجنّ. ولكنه حين يفخر بسبقه القطا إلى الماء، وشربها فضلته أو بقيته، يشبّه أصوات هذه القطوات التي خلّفها على الماء مسرعة في بقايا من الظلمة في الفجر بركب مسافر يحثّ مطاياه. ألا تدلّ الموازنة بين الصور على إحساس «الشنفرى» بقوّته وتفوّقه على الآخرين؟ وأين القطاة من الذئب أو ولد الضبع أو الجنّي في القوة وشدّة البأس؟ ألا نراه يعتسف الصحراء مدّرعاً ظلامها، مروّعاً أهلها، تطير به رجلاه فكأنه يمتطي صهوة الريح العاصفة!!

* النحس: ضد السعد. يصطلي: يتدفأ. رب القوس: صاحبها. الأقطع: السهام. الغطش: الظلمة. البطش: المطر الخفيف. السعار: حر الجوف من البرد والجوع. إرزيز: رعدة. وجر: خوف. أفكل: رعدة تصيب المرء من البرد أو الخوف. أيمت نسواناً: قتلت أزواجهن فصرن أيامى. أيتمت إلدة: جعلتهم يتامى. أبدأت: بدأت. أليل. شديد الظلمة. الغميصاء: اسم مكان. هرت: نبحت. عس: طاف في الليل.. الفرعل: ولد الضبع. النبأة: الصوت. ريع: أفزع، والمعنى: لم يوجد من الأصوات إلا نبأة فزال نوم الكلاب كما يزول نوم القطاة والأجدل بأدنى حركة. أبرح: كرم وعظم.

وتشربُ أسآري القطا الكُدْرُ بعدما
سَرَتْ قَرَباً أحشاؤها تَتَصَلصَلُ
كأنَّ وغاها حُجرتيهِ وحولَه
أَضاميمُ من سَفْرِ القبائلِ نُزَّلُ
فعبّت غِشاشاً ثم مَرَّت كأنها
مع الصبحِ رَكْبٌ من أُحاظةَ مُجْفِلُ*

إن البشر يتعاطفون مع الضعيف، وينفرون من القوي لأنه يهدّدهم - والقوة غاشمة كما يعلّمنا التاريخ -. ولكنني - على الرغم مما قلت - أشعر بتعاطفٍ ما مع الشنفرى، لأنني أظن أن هذه «الذات» المتضخمة، والقوة الخارقة، واللامبالاة القاسية تخبّىء تحتها جرحاً إنسانياً عميقاً مفتوح الشفة. وحياة الشنفرى ترشّح لمثل هذا الظن وتقوّيه، وصدر القصيدة يؤكده وينطق به.

أقيموا بني أُمّي صُدورَ مطيّكم
فإني إلى قومٍ سواكم لأميلُ
فقد حُمّتِ الحاجاتُ والليلُ مقمرٌ
وشدّت لِطِيّاتٍ مطايا وأرحُلُ**

أتسمع هذا النداء الذي تخيّره «الشنفرى» لمخاطبة قومه - بني أميّ -، وما يثيره في النفس من معاني الشفقة والود والتراحم؟ إنه يؤذنهم بالرحيل، ويخبرهم أن غفلتهم عنه توجب مفارقتهم، فليجدّوا في أمرهم وأمره، ما كان أصدق المتنبي حيث قال مخاطباً سيف الدولة الحمداني:

إذا ترحّلتَ عن قومٍ وقد قدروا
ألاّ تُفارِقَهم فالراحلون هُمُ

---

* أسآر: جمع سؤر، وهو بقية الماء. القرب: سير الليل لورود الماء. تتصلصل: تصدر صوتاً ليبسها من العطش. وغاها: أصواتها. حجرتاه: ناحيتاه. الأضاميم: القوم، نزّل: نزول. غشاشاً: على عجلة. أحاظة: اسم قبيلة.

** أقام صدر المطية: جدّ في الأمر. حمت الحاجات: حان وقتها. الطيّة: النية ينتويها الإنسان، وقد تكون للمكان.

ويخبر «الشنفرى» قومه أنه مائل إلى قوم غيرهم، ويدعوهم إلى التنبّه من رقادهم، فهذا وقت الحاجة ولا عذر لأحد، فإن الليل مقمر مضيء، وإن المطايا حاضرة معدّة للتحول والرحيل. ولا يخفى ما في هذين البيتين من كثافة المعنى واختلاط المشاعر والأحاسيس واللغة الرامزة كما يليق بمطلع جليل.

ما حقيقة هذا الليل المقمر؟ لعلنا نتذكر الآن معاً نجم «سهيل» في قصيدة «المتلمّس» السينيّة التي أسلفت القول فيها. ولعلنا نذكر ما قلته عن رمزية الكواكب والنجوم في هذا الشعر، وأحب أن أمضي في هذه السبيل، فأرى في هذا «الليل المقمر» طاقة رمزية خصبة يتواشج فيها الضوء والظلام، الظلام الذي يكتنف علاقة الشاعر بقومه ويخيّم عليها، وضوء الهداية والرشاد ـ لنقل ضوء العقل ـ الذي يشق هذه الظلمة الداجية ويبدّد بعضها، فتظهر الأمور على حقيقتها أو قريبة منها «فقد حُمت الحاجات والليل مقمر»، وما على الشاعر إلا أن يستضيء بهذا النور، ويدعو قومه إلى الاستضاءة به كيلا يبقى لهم عذر. ولكن دعوته تضيع في فجاج الليل كما يضيع الصوت في الصحراء، ويمضي قومه في إعراضهم عنه واستخفافهم به، فلا يجد أمامه إلا التحوّل والرحيل عنهم مستضيئاً بنور القمر في أرجاء هذا الليل، أو بنور العقل في أرجاء هذه الأرض التي سيكرر الحديث عنها بعد الرحيل مباشرة:

وفي الأرض منأى للكـــريـمِ عن الأذى
وفيهـــا لِمَنْ خـــافَ القِلى مُتَعَـــزَّلُ
لَعَمْـرُكَ مـــا بـالأرضِ ضيـقٌ على امـرئٍ
سَرَى راغبـــاً أو راهبـــاً وَهْــوَ يَعْقِلُ*

لقد اتضح الموقف، واهتدى الشاعر بنور القمر أو العقل، فبدا له أن الأرض واسعة، وأن على «الكريم» ـ والكرم كالمروءة والفتوة رمز لكل الخصال والشمائل الرفيعة كما نعرف من هذا الشعر ـ أن يبتعد عن الأذى، وأن يفرّ من البغضاء. ولعل هذا البيت يوضح ما كان أقرب إلى الغموض في البيتين السابقين، فتحوُّل الشاعر عن قومه كان بسبب هذا الأذى وهذه البغضاء. وها هو ذا يفارق قومه، ويفيء إلى

* منأى: من النأي وهو البعد. القلى: البغض. راهب: خائف.

ذاته يتأملها مستخدما لفظاً صريحَ الدلالة على «العزلة» ـ متعزّل ـ التي هي شرط جوهري من شروط التفكير الخصب والإبداع كما ذكرت سابقاً. وفي هذه «العزلة» الخصبة الخلاّقة يستطيع أن يتأمل ويفكر ويقدر الأمور والمواقف، ويصل إلى «اليقين». وهذا ما حدث حقاً، فقد انتهى الشاعر في تفكيره إلى هذه الحقيقة الإنسانية الخالدة:

لعمـرُكَ مـا في الأرضِ ضيقٌ على امـرىءٍ
سرى راغبـاً أو راهبـاً وَهْـوَ يعقلُ

«العقل» هو المصباح الذي يجنّبك الضيق، ويعصمك من الزلل، وما دام هذا المصباح متوهجا فلا خوف عليك وأنت تجوب ظلمة الحياة الداجية تتداولك الرهبة والرغبة. وأنا لا أزيد أمراً البتّة على ما قاله الشاعر، فهو يستخدم فعل «سرى» للتعبير عن السعي والحركة في هذه الحياة. ودلالة هذا الفعل على الليل ليست موضع جدل، فهي لا تكاد تنفك عنه، فالسرى سير عامة الليل، وفي المثل: «عند الصباح يحمد القوم السرى». والسارية من السحاب: التي تجيء ليلاً، والسارية: المطرة بالليل، وسرى عليه الهم أتاه ليلاً، وغير ذلك كثير لا يكاد يقع تحت حصر. وإذن فنحن أمام شاعر يتصور الحياة ظلمة عسيراً خوضها بغير ضوء، فإذا كان معك ضوء القمر أو مصباح العقل اليقظ أو المتوهج «وهو يعقل» فلا ضيق ولا هموم «ما في الأرض ضيق على امرىء».

أرأيت «الليل المقمر» وهو يهدي الشاعر بنور القمر، وكيف تحوّل هذا القمر بعد العزلة والتأمل إلى عقل يقظ يجنّب صاحبه الضيق والزلل، وينأى به عن الأذى والبغضاء؟ إنه القمر في ظلمة الليل أو هو العقل في ظلمة الحياة. لا فرق.

نحن الآن أمام شاعر مطمئن إلى «عقله» اليقظ، ومستيقن به. وقد هداه هذا العقل إلى البعد عن أذى قومه وبغضهم، ومفارقتهم دون تلبث أو انتظار، فكأن صوت «المتلمس» المتمرد على «عمرو بن هند» يهتف به:

ولـن يُقيمَ على خَسفٍ يُسـامُ بـه
إلا الأذلانِ عِيرُ الأهلِ والـوتـدُ*

* الخسف: الظلم. يُسام به: يفرض عليه. العير: الحمار.

ولكن إلى أين يرحل الشنفرى؟ ومن هؤلاء القوم الذين ذكر ميله إليهم في مطلع القصيدة؟ يلتفت «الشنفرى» إلى قومه وقد أيس منهم، ويبلغهم رسالة مقتضبة هذا نصها:

ولي دونكم أهلــونَ : سيــد عملَّسٌ
وأرقطُ زُهــولٌ وعَــرفــاءُ جَيْأَلُ
هـمُ الأهلُ، لا مستــودعُ السرّ ذائعٌ
لــديهم، ولا الجاني بما جــرّ يخذَلُ
وكـلٌّ أبيٌّ بـــاسـلٌ غيرِ أنني
إذا عَــرَضتْ أولى الطــرائدِ أبسلُ*

أرأيتَ من هم أهل الشاعر الجدد؟ أعرفت أولئك القوم الذين صرح بميله إليهم في مطلع قصيدته؟ إنهم: الذئاب، والنمور، والضباع، فتأمل!! صدق «عمرو بن الأهتم» حين قال:

لَعَمْــرُكَ مــا ضــاقــتْ بــلادٌ بأهلهــا
ولكنَّ أخــلاقَ الــرجـــالِ تضيقُ

لقد ضاقت أخلاق الشنفرى، فضاقت به ديار بني أمّه. ومن المصادفات الموفّقة الدالة أن يستخدم الشاعران كلاهما لفظ «الضيق» للتعبير عن رؤيتهما لما هما فيه. وليست القضية قضية تحول شاعر من قوم إلى قوم آخرين، ولكنها قضية أخرى أبعد غوراً وأشد مأساوية، إنها قضية «الانتماء». نحن أمام «ذات» أرهقها «المجتمع الإنساني» بظلمه وأذاه وبغضه، فإذا هي تخلع «انتماءهـا» إلى هذا المجتمع، وتؤسس «انتماء جديداً» لها إلى «المجتمع الحيواني»!! إنها «تغترب» عن عالم الإنسان، وتلوذ بعالم الوحوش الكاسرة، فتكشف بذلك عن اغتراب قاسٍ جريح. ولعل هذا هو السبب الذي جعل «الشنفرى» يشبه نفسه بالحيوانات الضارية وبالجن كما لاحظنا من قبل. ولعله أيضاً سبب هذا النداء «بني أمي»

---

* دون: هنا بمعنى غير. السيد: الذئب. العملس: القوي السريع. الأرقط الزهلول: النمر الأملس. عرفاء: كثيرة شعر الرقبة. جيأل: ضبع. الباسل: الجريء الشجاع.

الذي يجاوز القبيلة إلى بني الإنسان عامة، وها هو ذا يخلع «انتماءه» إلى هؤلاء الأبناء جميعاً، ويلتحق بأشباهه من ذئاب الصحراء ووحوشها الضارية. فهل نستغرب بعد هذا كله تلك القوة الخارقة التي ادعاها فألحقته بالذئب وولد الضبع والحية، ثم جاوزتها إلى «الجن» في غزوته «ليلة النحس» ؟ وكيف يعيش في هذا المجتمع الجديد إذا لم يكن وحشاً ضارياً كأبناء هذا المجتمع جميعاً؟ ويوضح «الشنفرى» أسباب انتمائه الجديد دون التواء أو غموض. إنها ثلاثة أسباب هي: صون هذه الحيوانات للسر «لا مستودع السر ذائع لديهم»، وتضافرها وتعاونها فيما بينها، فهي تنصر المذنب الجاني من أبنائها ولا تخذله بسبب ما ارتكب من الجرائر «ولا الجاني بما جر يخذل»، وبسالتها وإباؤها وعزتها الشماء «وكلٌّ أبيٌّ باسلٌ». وهي لهذه الأسباب أهله وقومه. ويحاذر الشاعر أن يختلط هؤلاء الأهل بغيرهم فيقول «هم الأهل»، وتعريف خبر المبتدأ ههنا يفيد «الحصر». قال البغدادي في خزانته «وقوله: هم الأهل إلخ، أي ما ذكرته من الوحوش هم الأهل لا غيرهم وبيّن وجه انحصار الأهلية فيهم دون من عداهم من الإنس بقوله: لا مستودع السر. . . . . . إلى آخره».(٥٠) لقد كان «الشنفرى» يفتقد هذه القيم في مجتمعه الإنساني، فراح يبحث عنها، وحين وجدها في «المجتمع الحيواني» لاذ به واحتمى وأعلن انتماءه إليه، وتشبّه بكائناته فبدت ملحميّة «الذات»، بل إن هذا الحضور الملحمي قد ألحقها بعالم غيبي خارق هو عالم الجن، وقطع كل صلة تصلها بالمجتمع الإنساني.

فإذا رددنا النظر في هذه الأبيات كرّة أخرى وجدنا من أمرها عجباً لا يكاد ينقضي. فقد سما الشاعر بلغته سموّاً رفيعاً يهديه إلى ذلك إحساسه الصادق العميق، وتصوره الباهر لإنسانية هذه الحيوانات. وقد جسدت هذه اللغة الفنية الراقية تجسيداً مدهشاً تصور الشاعر وأحاسيسه بما برز فيها من انحراف أسلوبي يخطف البصر. تأمّل كيف عبّر عن هذه الحيوانات غير العاقلة: **قوم سواكم - ولي دونكم أهلون - هم الأهل - مستودع السر ذائع لديهم/ ولا الجاني بما جرّ يخذل - وكل أبي باسل**. فهي في تصوره وإحساسه أناس عقلاء أباة بواسل، فيهم

الجاني وفيهم الغيرة، وعنـدهم مواطن الأسرار. ولـذلك فهـو يتحدث عن هـذه الحيوانات كما لـو كانت قوماً مـن البشر العقلاء حقاً فيأتي بالألفـاظ الدالة على البشر، ويردفها بضمير جمع المذكر السالم.

هل عرفنا الآن مـا هذه المرارة التي كان يمضغها الشـاعر على مضض؟ إنها ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، واستكباره عليـه وجبروته. ونحن لا نوافق الشنفرى على ما كان يفعل، إن كان يفعل ما يقول حقاً، ولا نقرّه عليه، بل نحن نرفضه لأننا نرفض الظلم. ولكنني أحس أن هـذه الشخصيـة المتـوحشـة الهائمة في الفيـافي شخصيـة مفعمة بـالإنسانيـة، جرحها المجتمع جـرحاً غـائراً في القلب، فانطـوت عليه تلعق دماءه المرّة كالعلقم. إنها ذات مغتربة جـريح فيها من الضعف الإنساني النبيل ما لا أملك أن أغمض قلبي عنه.

هوامش

(١) عبدالمنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب . ص : ١٢٣ . دار العودة ـ بيروت ط٢ ، ١٩٧٩م .
(٢) عبدالمنعم تليمة : أربعة مداخل إلى علم الجمال الأدبي (مواطن متفرقة) .
(٣) غيروغي غاتشيف : الوعي والفن . ص : ١٩٣ . سلسلة عالم المعرفة . ١٩٩٠ م، ت : نيّوف نوفل، مراجعة : سعد مصلوح .
(٤) البغدادي : خزانة الأدب : ٦/ ٣٤٥، تحقيق عبدالسلام هارون، نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٩٨٦م .
(٥) انظر القصة كاملة في الخزانة : ٦/ ٣٤٥، وفي الشعر والشعراء لابن قتيبة : ١/ ١٧٩ ، وفي ديوان المتلمس بتحقيق حسن كامل الصيرفي . معهد المخطوطات العربية ١٣٨٨/ ١٩٦٨م .
(٦) الديوان : ق ص : ٦٩ .
(٧) سورة طه : الآيتان ٩و١٠ .
(٨) الوعي والفن . ص : ٢٢٥ .
(٩) المرجع السابق . ص : ٦٧ .
(١٠) الشعر والشعراء : ١/ ٣٩٥ .
(١١) المنتخب في محاسن أشعار العرب المنسوب للثعالبي : ٢/ ٢٧٠ . تحقيق عادل سليمان، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٩٤م والمفضليات .
(١٢) سورة الجاثية . آية : ٢٤ .
(١٣) شرح أشعار الهذليين ص : ٣ .
(١٤) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري . ص ٣٢٥ . تحقيق : عبدالسلام هارون . دار المعارف/ القاهرة ط .ع ١٩٨٠م .
(١٥) الشعر والشعراء ١/ ٢٠٦ .
(١٦) الأصمعيات ص ١٨١ . تحقيق : أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون . دار المعارف بمصر ط٣ .
(١٧) المفضليات ق : ٤٣ ص : ٢٠٩ .
(١٨) الديوان ق : ٤ص ٦٤ و ٦٥ . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف/ القاهرة ط٣ . د . ت .
(١٩) المنتخب في محاسن أشعار العرب ق : ٣ ص : ١٧ . والمفضليات ص : ٣٩٦ .
(٢٠) مصطفى ناصف : صوت الشاعر القديم . ص : ٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م .
(٢١) انظر : الرحلة في القصيدة الجاهلية .
(٢٢) انظر : المرجع السابق ـ الباب الثاني .
(٢٣) الطرائف الأدبية . ص : ١١ ، تصحيح وتخريج : عبدالعزيز الميمني . المكتبة الأزهرية للتراث بمصر . د . ت .

(٢٤) الخزانة : ٤/ ٢٨٩-٢٩٣ .
(٢٥) سورة يوسف . آية : ٣٦ .
(٢٦) سورة يوسف . آية : ٤١ .
(٢٧) الخزانة : ١١/ ٢٩١ .
(٢٨) الأنعام : آية : ٣٢ .
(٢٩) العنكبوت . آية : ٦٤ .
(٣٠) الحديد . آية : ٢٠ .
(٣١) الزخرف . آية : ٨٣ .
(٣٢) الطور . آية : ١٢ ، وانظر المعارج آية : ٤٢ ، الأنبياء : ٢ ، الأعراف : ٩٨ .
(٣٣) الخزانة : ١١/ ٢٨٩ .
(٣٤) في بيت له :

أقسمتُ بالقوةِ المعتزِّ جانِبُها ولستُ أعظمَ منها واجداً قسما

(٣٥) الديوان ق : ١ ص٨ وما بعدها .
(٣٦) المفضليات . ق : ٣٠ ص ١٠٠ .
(٣٧) الديوان : ص : ٦ . تحقيق وشرح : حسن كامل الصيرفي . معهد المخطوطات العربية - مصر ١٣٨٥ - ١٩٦٥م .
(٣٨) الديوان . ص : ٢٥٦ ، وانظر ص : ٢٦٧ .
(٣٩) ديوان بني بكر في الجاهلية . ق : ١١٩ ص ٥١١ . جمع وشرح : د . عبدالعزيز نبوي . دار الزهراء بالقاهرة ١٤١٠ هـ - ١٩٨٩م .
(٤٠) الديوان . ق : ١١ ص : ٩٧ .
(٤١) المفضليات : ق : ٨ ص : ٤٦ .
(٤٢) الديوان : المعلقة . ص : ١٨ .
(٤٣) مدخل إلى علم الأسلوب . ص : ٥٧ . دار العلوم للطباعة والنشر - الرياض . ط١ ، ١٤٠٢ - ١٩٨٢م .
(٤٤) مدخل إلى علم الأسلوب . ص : ٥٦ .
(٤٥) المرجع السابق . ص : ٥٨ .
(٤٦) الخزانة : ٩/ ٤٢٤ .
(٤٧) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
(٤٨) الخزانة : ٩/ ٥٥٤ وما بعدها .
(٤٩) الخزانة : ١٠/ ٣٩ .
(٥٠) الخزانة : ٣/ ٣٤٢ .

الفصل الثاني

رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة

«وتقول لنفسك: سوف أرحل
إلى بلادٍ، إلى بحارٍ أخرى
إلى مدينة أجمل من مدينتي هذه.
لن تجد أرضا جديدة، ولا بحارا أخرى
فالمدينة ستتبعك
وستطوّف في الطرقات ذاتها
وتهرم في الأحياء نفسها
وفي البيت نفسه سوف تشيب وتموت
الموت قفص.
ولا أمكنة أخرى هناك،
بل هذه دائما ميناؤك الأرضي.
ولا سفن هناك تُجليك عن نفسك! آه ألا ترى
أنك يوم دمّرت حياتك في هذا المكان
فقد دمرت حياتك في كل مكان على وجه الأرض؟»

(رباعيات الإسكندرية: قسطنطين كفافي)

كان الرحيل هاجسا لا يقرّ ولا يهدأ في ضمير الشاعر الجاهلي. فهو راحل أو مزمع على الرحيل في كثير من الوقت، أو متأمل من يرحل وما يرحل: الظعائن، العمر، القبائل، الأهل والرفاق، الحياة نفسها. فكأنما كان «تأبط شرا» يصور روح العصر الشاعرة حين قال:

تقـــول سليمـى: لـــو أقمـت لسرّنـــا
ولم تـــــدر أنّي للمقـــــام أطـــــوّف

وكان «امرؤ القيس» يصور عبث هذا الطواف وخيبته:

وقـــــد طـــــوّفت في الآفـــــاق حتـى
رضيت مـن الغنيمـــــة بـــــالإيـــــاب

إنها رحلة اكتشاف الكون أو العـالم أو الحياة، رحلة المعرفة الشاقـة وتذوق ثمرها المرّ الجميل. لم تنطفيء شعلـة الشوق إلى المعـرفة في النفس الإنسـانية يومـا، ولكن اكتساب المعـرفة شـاق وعسير كهذا الـرحيل أو الطـواف الذي يحدثنـا عنه الشـاعر الجاهلي. وقدكان البحث عن المعرفة همّ الإنسان منذ قديم الدهر، وظل قلق السؤال يؤرقه على امتـداد الزمن، فقد أفنى «جلجامش» جلّ عمـره يبحث عن سر الخلود، وسر الحياة والموت، ويجوب الآفـاق لمعرفة هـذه الأسرار على نحو ما تصـوره الملحمة المعروفة باسمـه، وهي من أقدم الملاحم التي وصلت إلينا[1]. وإنما أسوق لك هذا الكـلام كي لا تحصبني بما تـراكـم في الكتب المدرسيـة التي تصـور هـؤلاء الجاهليين بسطـاء سذجـا لا يكاد تفكيرهمّ يجاوز ظـلال رواحلهمّ وسيوفهمّ، ولا يكـاد همّهم يتعدّى مساقط الغيث ومنابت الكلأ إلا في النادر القليل الذي لا يعتدّ به، ولا يقاس عليـه، فكأن الله تعـالى خصّهم وحـدهم بهذا الاطمئنان العقلي الكـاذب، أو بهذا الخمول العقلي دون سائر خلقه.

كـان الـرحيل هاجسـا في وجـدان الشـاعر الجاهلي كما هـو في نص «كفـافي» السابق، ولكن هل دمر هذا الشاعر «ذاته» فغدت خرابا لا يصلحه تحوّل ولارحيل كما في ذلك النص أيضـا؟ لم تكن «الذات» الجاهليـة مدمـرة، ولكنها كانـت قلقة مأزومة - كما بدت لنـا في الفصل السابق - يؤرقها الغموض حينـا، ويرهقها الوعي حينا، وقـد تضيق بوعيهـا فتغترب اغترابا جـريحا حينا ثالثـا. ولكنها — في أحوالها جميعا - عاشقـة للقوة، مؤمنة بها، حريصة عليها. وهي — في أحوالها كلها - كثيرة الالتفات إلى الآخـر، تتأمل نفسها في مرآتها الخاصة، ولكنهـا لا تكفّ عن تأملها في مرايا الآخرين. وإذا كانت هذه الذات تجسد مأساتها في وجودها القلق المأزوم، وفي إخفاقهـا وعجزهـا عن الخروج من المأساة والتحـرر منها على الرغـم من بحثها

الدائب عن المخرج أو الحل، فإنها بهذا البحث الدؤوب وما يرافقه من الإخفاق تؤكد إنسانيتها الحقة، وتعبر عن جوهر الموقف الإنساني المتمثل بهذا الجدل الأزلي بين أحلام الإنسان وأشواقه القصّية من طرف وضعفه وقدرته المحدودة المتناهية من طرف آخر. بعبارة أخرى: إنها ذات كاملة الأهلية لتأمل نفسها، وتأمل العالم والمجتمع من حولها.

مشكلة الانتماء أو الهوية

هذا «عمرو بن الأهتم» صاحب «الحُلل المنشّرة» -على حد تسمية القدماء لشعره- يوصي ابنه وقد همّ به بعض الظن بأمره أو كاد، فيبدأ قصيدته بحديث الظعن، ثم ينعطف به انعطافا رمزيا واضحا إلى وصاته لابنه:

أجِـــدَّك لا تُلِمُّ ولا تَـــزورُ
وقـــد بـــانَتْ بِـــرُهنِكُمُ الخدورُ
كـأنَّ على الجمالِ نِعـــاجَ قـــوٍّ
كـــوانسَ حُسَّراً عنهـــا الستـــورُ
وأبكـــارا نـــواعـمَ ألحقتنـي
بهنَّ جُـــلالـــةٌ أُجُـــدٌ عَسيرُ
فلمّا أن تســايـــرنـــا قليـــلا
أذِنَّ إلى الحديـث فهـنّ صُـــوْرُ
لقـــد أوصيتُ رِبعـيّ بن عمـــروٍ:
إذا حَـــزَبَتْ عشيرتَـكَ الأمـــورُ
بأن لا تُفْسِـــدَنْ مـــا قـــد سعينـــا
وحفـظ السُّـــورة العُليـــا كبيرُ
وإن المجـــد أوّلُـــهُ وُعـــورٌ
ومصـــدرُ غِبّـــه كَـــرَمٌ وخِيْرُ
وإنَّ مـن الصـــديقِ عليـكَ ضِغنـــا
بـــدا لي إنني رجـلٌ بَصيرُ

بـأدواءِ الــــرّجــــال إذا التقينـــــا

وّمـــا تُخفي مـن الحَسَكِ الصــــدورُ

فإن رفعــــوا الأعنّـــة فــــارفَعَنْهـــا

إلى العُليــــا، وأنتَ بها جَـــــديـــرُ

وإن جَهَـــــدوا عليك فـــــلا تَهَبْهُـمْ

وجـــــاهِـــــدْهـمّ إذا حَمِيَ القتيرُ

فإن قَصَـــــدوا لِمُرّ الحقِ فــــاقصِــــدْ

وإن جـاروا فجُــرْ حتى يَصيروا (٢)*

لم يجاوز القدماء الحق حين سموا شعـر هذا الشاعر «الحلل المنشّرة». هي حُلل سَداهـا روعة الفن ولحمتها وضوح الـرؤية. لقد أشفق «عمرو» ـ بتعبيره في قصيدة أخرى ـ على مجد قومه:

ذرينـي فـإنَّ البخـلَ يــــــا أمَّ هيثـم

لصـــالحِ أخـــلاق الــرجـــال سَروقُ

ذرينـي وحظّـي في هـــــــوايَ فـإنني

على الحَسَبِ الـــزاكي الـــرفيـعِ شفيقُ

ولكن إشفاقه هذه المرة يكاد ينقلب إلى جزع، فهو يخشى أن يفسد ابنه هذا المجد البـاذخ «بأن لا تفسدن مـا قــد سعينـا». ولذلك بـدأ قصيـدتـه بحديث الظعـائن -والظعائن، كما قلت في هذا الكتاب وغيره، صـالحة لحمل دلالات رمزية خصبة- فإذا هو يرمز بهذه الظعائن لمجـد آبائه وأجداده الذي لا يخفى «كوانـس حسرّاً عنها الستور»، وهذا «انحراف» بارز، فلست أعرف في شعرنا القديم ظعائن شاعر واحد

---

* أجدّك أجِـدّا منك، أحقا. الرهن: القلـوب. الخدور: ما جُللت به الهوادج، ج خـدر: وهو الستر الـذي يواري من وراءه. النعـاج: بقـر الوحش. قـو: مـوضع. كوانس: داخـلات في كنسهن. حسرّا عنها الستور: مكشوفة عنها. الجلالـة: الناقة الجليلة الخلق. الأجد: الموثقة. العسير: التي لم ترض. أذن: سمعن. صور: موائل. ربعـي: ابن الشاعر. حزبت: دهمت. السـورة: ههنـا المجـد. غِبّـه: عـاقبتـه. الخير: الكـرم. الضغن: الحقـد. الحسك: الحقـد والعـداوة. رفعـوا الأعنـة: كنايـة عن الحرب ههنـا. القتير: رؤوس مسـامير الـدروع. حتى يصيروا: حتى يعطفوا إلى الحق ويرجعوا إليه.

حُسرت عنهـا الستـور، فـانكشف جمالها لكـل عين، إلا هـذه الظعـائن. لقـد درج الشعراء على تصويـر هذه الستور ملقاة على الهوادج تستر من بداخلهـا، فإذا بالغوا قالوا: إن العيـون اللماحة المتوسمة تـرى هذا الجمال من وراء الستور كما فعل زهير في نصه الذي مر بنا

«وفيهـن ملهى للصـــديـق ومنظـــرٌ
أنيقٌ لعينِ النـــاظـــرِ المتـــوسّم»

أما «عمـرو بن الأهتم» فقد حسر هـذه الستور عن هؤلاء الفـاتنات ليبرز جمالهن الذي يـرمز لمجد قـومه العـريق الذي يراه ويعـرفه كل ذي بصر ولبّ. وهـو لذلك يلحق بهؤلاء الظـاعنات ـ أو بمجد آبـائه ـ على نـاقته القـوية الصلبـة ـ أو بهمّتـه الصلبة العالية ـ، فيجاذبهن الحديث، ويسايرهن ويسايرنـه دون أن ينكرن من أمره شيئا، بل هن مائلات إليه يرهفن أسماعهن لما يقول:

فلما أن تســـايـــرنـــا قليـــلا
أَذِنَّ إلى الحديـث فهـنَّ صُـــــــورُ

وهذا انحـراف آخر في تقـاليد هـذا الموضوع الشعـري، فليس في شعرنـا القديم شاعـر واحد لحق بظعائنـه، فكان بينه وبينهن جميعا مـا نراه بين «عمرو» وظعـائنه. وحقا قد يلحق الشاعر بـالظعائن، وقد ينازع بعضهن الحديث، وينعت جمالهن ثم لا شيء وراء ذلك سوى ما قـد يكون من خلاف بينه وبين هذه الحبيبـة التي ينازعها الحديث. وهذا موقف مختلف جدا عن موقف «عمرو».

ويرمز هـذا الانحراف بوضوح لموقف الشـاعر من أمجاد قومه، فقـد لحق بأفعاله النبيلة الماجدة بأولئك القوم وأمجادهمّ، وأضـاف إلى تلك الأمجاد مجدا جديدا. وهذا هو سر هذا اللحاق بالظاعنات، وسر هذا «التساير»، وسر هذا الإصغاء باهتمام إلى حديثه. وأرجو أن تتأمل بإمعان قول هذا الشاعر:

فلما أن تســـايـــرنـــا قليـــلا
أذنّ إلى الحديـث فهـن صُـــــــورُ

لقـــد أوصيـتُ ربعيّ بـن عمـــروٍ
إذا حَــــزَبَتْ عشيرتـك الأمـــورُ

لقد بدأ حديثه إلى هذه الظعائن فملن بأعناقهن إليه ليسمعن حديثه، أو بعبارته التصويرية البديعة «إذن إلى الحديث فهن صور». وهذا يدل على أهمّية الحديث وخطره، ولكننا نفاجأ بأنه يقص على هؤلاء الظاعنات ما كان من وصيته لابنه. فهل بعد هذا شك في أن مضمون هذه الوصية يهمّ هؤلاء الظاعنات؟ فإذا نظرنا في الوصية رأيناها تدور حول أمجاد قومه، وضرورة المحافظة عليها واستتمامها واستكمالها. لقد انجلى الموقف كالشمس في رابعة النهار، فلمَ تصغي الظاعنات كل هذا الإصغاء إلى حديث «المجد» إن لم يكن يربطهن به سبب وثيق، بل إن لم يكنّ رمزا له أو لأصحابه؟ يبدأ الشاعر حديثه إلى هؤلاء الظاعنات، وبالتفات فني بديع، التفات من الغياب إلى الحضور والمخاطبة، يُحضر الشاعر ابنه فإذا هو أمامه وجها لوجه، ويشرع في الحديث إليه محذرا ومنبها وموصيا على مسمع من الظاعنات، فكأنه يُشهدُ عليه روح أجداده حين يأتمنه على كنز المجد. أعرف أن هذا يقتضي مشقة وعسرا، ولكن من قال: إن شعرنا القديم يمكن فهمّه وتفسيره بلا مشقة ولا عسر؟ فإذا نظرنا بعد هذا كله في وصاة الشاعر لابنه فتنتنا هذه الصياغة الفنية الرفيعة، فأول المجد وعور، وفي قلوب الرجال أدواء، وفي صدورها حسك البغض والعداوة، والحق مر، وهو بصير، وفساد المجد أمر تجزع له النفوس، وأمور كثيرة أخرى. وأدهشتنا رؤية الشاعر الثاقبة لحقائق الحياة، وحقيقة الرجال، وحقيقة القوة. فليس في الحياة حقيقة أجل وأسمى من حقيقة «الانتماء» أو «الهوية»، إنها حقيقة الجذور الراسخة في ضمير التاريخ، وهي التي تمنحنا مشروعية الوجود الإنساني الحق، فإذا لم نصنها فقد أفسدنا كل شيء! إن التفريط بـ «الهوية» ليس إفسادا للماضي وحده، ولكنه هدم وتدمير للحاضر والمستقبل أيضا. وإن صيانتها من كل فساد أمر جليل الشأن:

لقد أوصيت ربعي بن عمرو
إذا حزبت عشيرتك الأمور
بأن لا تفسدن ما قد سعينا
وحفظ السورة العليا كبير

ولا تثريب على الشاعر ولا حرج في أن تكون هويته هوية قبلية، وفي أن ينتمي إلى مجد هذه القبيلة، فهو ابن مجتمع محدد مشروط بشروط تاريخية محددة، إنه

ابن ذلك المجتمع الجاهلي الـذي كـانت الحقيقـة القبليـة فيـه تعلـو على كل حقيقـة سواها. وهو يدرك أن طـريق المجد وعر شديد الوعورة، ويدرك أنـه الطريق الوحيد الذي يمنحنا الشعـور بإنسانيتنا، ويجعلنا جديرين بها. وليس هـذا المجد إلا امتدادا وتتميما واستكمالا لمجد القبيلة في تصـور الشاعر. إنه تعزيز لمفهـوم «الهوية». وجهاد شاق لتقـوية «الانتماء» وتأكيـده. ويعلـم «عمرو بن الأهتم» علما هـو اليقين عينه أن الحديث عن القبيلة ومجدها ـ أو عن الانتماء والهويـة ـ لا جدوى منه ولا نفع فيه إذا لم يكن مقرونا بحقيقـة ضخمة من حقائق الحياةالكبرى، حقيقة كـونية، هي «القوة». إنها شرط هـذا الانتماء وحاميـه من الفساد والسطحيـة والتلاشي، وهي التي تعمقـه وتعـزّزه. وكل انتماء غير مقترن بها هـو انتماء هـش لا يقـوى على الصمـود في مجتمع تعصف بـه الخلافات والحروب. ولهذا كلـه وقف هـذا الشاعـر على مفهوم «القـوة» وأطال الـوقوف، فـدعا ابنـه إلى الاستبسال في حـرب أعدائه، وإلى خلع رداء الخوف والتردد، وإلى الجور إذا جـاروا حتى يعطفـوا إلى مـرارة الحق، ويقرّوا لـه بحقيقتـه. وخـرج من هذا إلى استعـراض ضروب من قوتـه زاعما أنه يتأسى بـالآباء والأجـداد، فكأنه يضرب له المثل ويسوق أمامه الشاهد ليقفوه ويأتمّ به.

فهل تراني بعـد هذا كله مسرفا إذا زعمت أن قضـايا الوجود الكبرى كـانت تؤرق الشاعر القديم، وأنه كان يعبر بشعره عن موقفه منها ورؤيته لها؟

***

مشكلة الموت

ولم تكن مشكلة «الانتماء أو الهويـة» إلا واحدة من مشكـلات كبرى كثيرة كانت تـؤرق ضمير الشـاعـر القديم وعقلـه، وتقضّ مضجعـه كمشكلـة الموت والفنـاء، ومشكلة الخلـود، ومشكلة المبـدأ، ومشكلة الحيـاة نفسها ونـواميسها الخالـدة. وقد تلتبس بعض هذه المشكـلات بمفهوم الـدهر أو مشكلتـه، ويلتبس بعضها ببعض أحيانا وتتمايز أحيانا أخرى.

وقـد تكون مشكلـة الموت من أعقد هـذه المشكلات وأغمضهـا على الرغم من رؤيـة الموتى رؤية العين. فالموت تجربـة فردية ذاتية غير قابلة للتكرار أو الإنـابة، فليس هنالك

مخلوق يمـوت مرتين أو أكثر، أو ينـوب عن مخلوق آخر في مـوته. إنها كتجربـة الميلاد من حيث الذاتية واستحالة التكرار. وهي كتجربة الميلاد نفسها من حيث انتفاء الإرادة، فلا أحد يولد أو يمـوت بإرادته. ترى هل هذه ديمقراطية الحياة؟ إنها - كما تـرى - ديمقراطية محمولـون عليها حملا! وكلتا التجـربتين - الموت والميلاد - على الرغم من فرديتهـا وذاتيتها تجربة شمـولية كـونية تمر بها المخلـوقات جميعـا لا الناس وحـدهمّ. وتجربـة الموت تجربة متوقعة، ولكنهـا -على توقعها- مفاجئة أو كـالمفاجئة، وتكمن مفاجأتها في عـدم معرفة زمانها أو مكانها، فلا أحـد يعرف متى يموت أو أين يموت[٣]. والموت تجربـة غامضـة مثيرة، وهي تحتفظ بغمـوضها و إثـارتها احتفاظـا مطلقـا، فليس ثمة مخلـوق يستطيع أن يكتسب خبرة من الموت تكشف عن غموضه وإثارته لأن الموت نفسه يلغي الخبرة الناجمة عنه. وبسبب هـذا الغموض وهـذه الإثارة ينطلق الخيـال في فضاء الـرؤى والتصورات، وتبزغ فكرة «الخلود».

لقد أفسـد الموت الحياة كما يقـول أحد شعرائنـا القدماء، فـوقف أمامـه الشعراء حيارى مـذهولين عـاجزين عن تعليلـه أو فهمّ أسراره، وهل في الكـون قضية كبرى لاترقد فيها الأسرار؟!

الموت في كل مكان يملأ الأسماع والأبصار، وهو ضرورة وحق بل هو أكثر ضرورة من الحياة نفسهـا، فنحن نستطيع أن نتصور كـونا بلا حيـاة، سديما مطلقـا، ولكننا لانستطيع بل نجـزع أن نتصور كونـا معمورا لا مـوت فيه!! ولكن هـذا الموت الذي نشعر بوجوده أبـد الدهر، ونحس أنه أقرب إلينا من حبل الـوريد، متلفّع بالغيب، عصيّ على المعرفة، ترقـد فيه أسرار جليلة. فلا غرابة أن يحار الشـاعر الجاهلي في أمره هـذه الحيرة القـاسيـة التي تنتهي بـه إلى العجـز والاستسـلام. ومن هـذا العجـز والاستسـلام نشأ التـواشج بين مفهوم «الموت» ومفهـوم «الـدهر»، فـالتبس أحـدهمّا بالآخر إلى درجة «التماهي»، وإن ظل مفهـوم الدهر أشمل من مفهوم الموت وأرحب وأعمق. لقد كان الدهر في نظر الشاعر القديم صيادا، وكان الموت سهامه ونباله كما كـانت المصائب والأرزاء بعـض هذه السهـام والنبل. هـذه هي صـورة الدهـر التي تعاورها شعرنا القديم مصرّحا بها أو موحيا بها من وراء وراء في أثناء طوافه حولها على نحو ما نرى في قول «عمرو بن قميئة»:

رمتني بنـــاتُ الـدهــرِ من حيثُ لا أرى
فكيـف بمَنْ يُـــــرمـى وليسَ بـــــرامِ
فلـــــــو أنها نبلٌ إذاً لاتّقيتُهـــــــا
ولكنني أُرمـى بغيرِ سِهـــــــام*

أو في قوله :

جَلَّحَ الـــدهـــرُ وانتحى لي وقِـــدمـــاً
كــــان يُنحي القُــوى على أمثــــالي
أقصَـــدَتْني سهــــامُـــهُ إذ رمتني
وتــولّــتْ عنـــه، سليمـى، نبـــالي**

أو في البيت الذي يتنازعه «الممزّق العبدي» و«ابن خذّاق» :

كأنني قــد رمــاني الـدهــرُ عن عُــرُض
بنـــافــذاتٍ بـــلا ريشٍ وأفـــواق***

ومن هذا البـاب ما يوصف به الـدهر أحيانا من الخداع والمكـر وسوى ذلك من صفات الصيادين كما في قول «قيس بن الأسلت» :

أقضي بها الحاجـــــــــــاتِ إن الفتـى
رهنٌ بـــــذي لــــونين خَــــدّاع****

وربما كـان هذا الصيـاد حيـوانـا مفترسا، ومعـاني الخديعـة والمخـاتلة والقسـوة ونظائرها بـارزة في هذه الصورة، إنها صورة الدهر أو الحيـوان الصياد المفترس، كقول امرىء القيس :

وأعلــــــمُ أنـــــي عمّا قليـــــلِ
سأنشبُ في شبـــا ظفـــرٍ ونـــابِ*****

---

* بنات الدهر: صروفه ونوائبه .
** جلّح عليه الدهر: أتى عليه، حمل عليه . أقصدتني : أصابتني . انتحى لي : اعترض لي .
*** العرض : الجانب . النافذات : السهام . أفواق : ج . فُوق، وهو مجرى الوتر من السهم .
**** اللونان : الخير والشر
***** الشبا : الحدّ .

وأمثال هذه الصورة كثيرة في هذا الشعر.

وقد ملأ هذا الموت نفوس الشعراء بالجزع، وقذف في قلوبهمّ الرعب، وبدا لبعضهمّ أنه مولع بأكل البشر! يقول أبو ذؤويب الهذلي:

- فإنَّ الرجالَ إلى الحادثات - فاستيقننَّ - أحبُّ الجُزُر

- منايا يُقرِبّن الحتوفَ لأهلها جِهاراً ويستمتعن بالأَنَس الجَبْل*

وهو خصم غاشم جبار لا يدفعه دافع ولا يردّه راد، فليس يغني عنه شيء، أي شيء، من مال أو شجاعة أو مجد أو حصون محصنة أو أولاد أو سوى ذلك، ولاتجزي عينه ولا تؤثر فيه التمائم والرقى. إن له منطقه الخاص المفارق لمنطق البشر، وهو منطق غامض مجهول لا يكترث بمنطق الحياة وأبنائها. وما أكثر ما ردّد الشاعر القديم هذا المعنى فكأنه يرثي الحياة ذاتها، ويضنّ بها على الموت، ويستكثر عليه أن يذهب بها وبأمجادها كل هذا الذهاب العاتي. «إن المنايا لا تطيش سهامها» كما يقول «لبيد بن ربيعة»، أو «فإذا المنية أقبلت لا تُدفع» كما يقول أبو ذؤيب، ثم يكمل:

وإذا المنيةُ أنشبتْ أظفارَها ألفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفعُ

ويكرر هذا المعنى، ويدور حوله، ويعلم أن لا شيء ينفع، فليقلّب كفّيه حسرة على مصير هذه الحياة نفسها:

وكلاهمّا قد عاشَ عيشةَ ماجدٍ وجنى العلاءَ لَوَ ان شيئاً ينفعُ

لو. . . ، وماذا تفيد «لو» سوى التوجع والحسرة؟ أليس هو القائل:

ولو أنني استودعتُهُ الشمسَ لارتَقَتْ إليه المنايا عينُها ورسولُها

---

* الأنس الجبل: الناس الكثيرون.

فلينفذ أبو ذؤيب من أقطار الأرض بمن معه إن استطاع أن ينفذ.

ولا يجد «صخر الغيّ» إلا أن يعترف بغلبة الموت، وعدم جدوى التمائم:

لعمــــرُكَ والمنـــايـــا غـــالبـــاتٌ
ومـــــا تُغني التميماتُ الحِمامــــــا

لقــــد أجـــرى لمصرعــــه «تليـــــد»،

. . . .

ويقرّ «ساعدة بن جؤيّـة» أن امرأ حانت منيته لا يغني عنه ولد أو مال كثير:

ومـــــا يغني امــــرأً ولــــدٌ أحمّت
منيّتُــــــــهُ ولا مــــــــالٌ أثيـلُ*

إنه الموت القادم لا ريب فيه، ولا مهرب منه. يقول «ثعلبة بن عمرو»:

ولــو كنتُ في غمــدانَ يحرسُ بـابَــهُ
أراجيـلُ أحبـــوشٍ وأســـودُ آلِـفُ

إذن لأتتنــي حيــث كنــت منيّتــي
يَخُبُّ بها هــادٍ لإثــريَ قائفُ**

أليس هذا الحيّة الأسود تعويذة أخرى ضد الموت؟ ولكن التعاويذ والرقى والتمائم والمجد وكل ما يخطر بالبال وما لا يخطر لا ينفع شروى نقير.

ومما يضـاعف إحساس الشـاعر بقسوة الموت مفـاجأته وعشـوائيته، فـلا أحد يعـرف متي يمـوت أو في أيـة أرض! ولا أحد يستطيع أن يتنبأ بـوقت هـذا الطـارق العجلان أو بمن سيخطف في غمضة عين!! يقول «متمّم بن نويرة»:

لابــــدَّ من تَلَـفٍ مقيم فـــــانتظـــر
أبأرض قــــومِك أم بـأخـــرى المصرعُ

---

* أحمّت: حانت. وتقدير الكلام: وما يغني أمرأ حانت منيته ولد ولا مال.

** غمـدان: حصن منيع باليمن. أراجيل: رجـال. الأحبوش: الحبش. الأسـود: أراد به الحيّـة. آلف. آنس بالمكان مقيم فيه. يخبّ: يسرع. القائف: الذي يقفو الأثر أي يتبعه.

وليـأتينّ عليـك يـــــــــومٌ مـــــــرّةً

يُبكى عليـك مقنّعـــــا لا تَسْمَعُ*

ويتصوره «زهير بن أبي سلمى» كنـاقة عشواء لا تبصر، وقـد أفلتت من عقالها، فهي تخبط بأخفافها الأرض على غير هدى، فمن تصبه تمته، ومن تخطئه يُعمّر ويهرم.

رأيت المنـايـا خبـطَ عشـواءَ من تُصِبْ

تُمِتْـــه ومَـنْ تُخطِىء يُعمَّـــر فيهـــرَمِ

لكن نجاة من نجا من هـذه الناقة نجاة إلى أجل غـامض لكنه آت لا ريب فيه، الإنسان يعيش مـوتا «مـرجأ» أو «معلّقا»، فإذا نفد كنـز العمر انقـاد بحبل المنية إلى حتفه كما يعبر «طرفة بن العبد»، فأية حياة مروّعة هذه التي يحياها البشر؟

أرى العيشَ كنـــزا نـاقصـا كـل ليلـةٍ

ومـــا تَنْقُصِ الأيـامُ والـــدهـــرُ يَنْفَـــدِ

لعمـــــرُكَ إن الموتَ مـــــا أخطأ الفتـى

لكـــا لطِّـوَلِ المُرْخى وثِنيـــاهُ بـاليـــد

متى مـــا يشــأْ يـــومـــا يَقُـــدْهُ لحتفِـهِ

ومن كـــان في حبل المنيـــةِ يَنْقَـــدِ**

لم يكن الشاعر الجاهلي ـ في ظني ـ يرثي شخصا بعينه أو ذاته، بل كان يرثي «الحيـاة الإنسانيـة» نفسها. إن معـاني الفقـد أصيلة في هـذا الشعر، متراميـة في أرجائه كلهـا.. إنه الفقد الشامل، والجزع المقيم، والإحسـاس بأن الحياة عبث ولهو وباطل وقبض ريح.

ولا أحـد يعرف متى تأفل شمس العمـر، أو يستطيع أن يتنبأ بأفولها. يقـول «لبيد» معبراً عن هـذا الموت المرجأ القريب، ومصـوّراً الإحساس العميق بـالفقد فكأنه يجري في عروقه:

---

* التلف: الهلاك. مقنّع: ملفوف بأكفانه.

** وما تنقص الأيام والـدهر ينفد: أي إن الشيء الذي تأخذ منـه الأيام يتناقص يومـا بعد يوم حتى ينفد. الطول: الحبل. ثنياه: طرفاه. الحتف: الموت.

لعمرُكَ ما تدري الضواربُ بالحصى
ولا زاجراتُ الطير ما اللهُ صانعُ
فلا تَبعدَنْ إن المنيّةَ موعدٌ
علينا فدانٍ للطلوعِ وطالعُ

وبين الطالع والداني للطلوع غمضة عين لا أكثر لو تدري. . . وينكر «أبو ذؤيب» كهانة الطرّاق الضاربين بالحصى، فليس عندهمّ - في رأيه - من أسرار الموت سر واحد:

يقولون لي: لو كان بالرمل لم يَمُتْ
«نشيبةُ» والطرّاقُ يكذبُ قِيلُها*

لقد أنهك التفكير في الموت عقل الشاعر القديم، فمضى يبحث عن أسراره في كل صوب، وقاده هذا البحث الحائر إلى مراجعة بعض تصوراته ومعتقداته مراجعة يتداولها الشك واليقين، النفي والإثبات. فهاهو ذا «أبو ذؤيب» نفسه يعتقد بأن «الطير» تنذر بالموت، إنها حيرة العقل القاسية أمام أسرار الموت القصيّة.

يقول أبو ذؤيب في حديثه عن فتيين:

فبينا يمشيان جَرَتْ عُقابٌ
من العِقبان خائتةٌ دَفوفُ
فقال له وقد أوحَتْ إليه:
ألا للّهِ أمُّك ما تَعيفُ
فقالَ له: أرى طيراً ثِقالا
تبشِّرُ بالغنيمةِ أو تخيفُ
فلم يرَ غيرَ عاديةٍ لزاماً
كما يتهدَّمُ الحوضُ اللقيفُ
فراغَ وزوّدوه ذاتَ فرغ
لها نَقَذٌ كما قُدَّ الحشيفُ
فلمّا خرَّ عند الحوضِ طافوا
به وأبانَهُ منهمّ عَريفُ

* الرمل: المكان الحسن الهواء. الطرّاق: الذين يضربون بالحصى ويتكهنون.

فقـــال: أمــا خشيتَ ـــ وللمنــايــا
مصـــــارعُ ـــــ أن تُخرِّقَكَ السيـــوفُ
فقـــــال: لقـــــد خشيتُ وأنبأتنـي
بـــه العقبــــانُ لـــو أني أعيفُ(٤)*

فنحن نرى «أبا ذؤيب» هنا ـ على غير ما كان عليـه منذ قليل ـ يؤمن بزجر الطير أو «العيـافة»، وبأن هـذه العقـاب قد أنـذرت الفتى بشرّ قـادم، فلم يلبث أن لقي مصرعه على أيـدي بعض السابلة في تلـك الأرض المقفرة. فإذا أردت أن تعجب من «أبي ذؤيب» عجبا فوق عجب فـاعلم أنه قد ساق هذه القصة في معـرض حديثه عن وجده بصاحبته! ألم أقل إن معاني الفقد أصيلة في هذا الشعر، مترامية في أرجائه؟ ثم ما قـولك بهذه الطير الجوارح التي مرّت بنا من قبل، وستمـر أيضا، حاملـة نذر الشر والموت أو آياتهما الظاهرة؟

وقد أحس الشاعر القديم أن الموت يفسد الحياة، فروّعه هذا الإحساس وغاله، وأن فراشة الحيـاة الآسرة الألوان التي يطاردها ليمسك بها تحوم فـوق رأسه قليلا ثم تغيب، فكأن شيئا من أمـره وأمرها لم يكن! وبهجـة الحياة التي يشعر بها الشـاعر بهجة مـروّعة لأنها مسكـونـة بهاجس الفناء القـريب. لا شيء أقسى من أن يحس عـاشق الحيـاة أن العمر آخذ في النفاد، وأن النعيم طيف كرى يخاتلـه فإذا فتح عينيه ليحققه لم يجد سوى الصمت الحزين. «والدهر يعقب صالحا بفساد» كما يقول «الأسود بن يعفر»:

فـإذا النعيمُ وكـل مـــــا يُلهـى بــــــه
يـــــومـــــا يصير إلى بِلى ونفـــــادِ

فالحيـاة لهو ولعب، إنها تلهية يُلهى بها الإنسان ريثما يدركـه الموت. هل كانت وظيفة هـذا اللهو أن تصرف الإنسان عن التفكير في «المصير الإنسـاني»؟ أيّتما حال،

---

* بينا: بينما. خائتة: منقضة. دفـوف: تمر فويق الأرض. أوحت: أخبرت. تعيف: تزجر، ومعنى البيت: أن تلك العقاب قد أوحت له بشر، فقال لصاحبه: ألا تزجرها فتعرف ما تنبىء به؟
العـادية: القـوم. الحوض اللقيف: الـذي نخـر وضرب الماء أسفله. يقـول: غشيـه هؤلاء القـوم بجمعهم فكأنهم حوض يتقوّض. ذات فـرغ: أراد طعنة. لها نفذ: نفذت من جانبـه الآخر فشقته كما شُق الثوب البالي. الحشيفـ: الثوب البالي. أبانه: عرفه.

إن الـذين لم يصرفهمّ اللهـو واللعب عن هذا التفكير هـمّ الذين أشقـاهمّ الـوعي، وأضناهمّ التفكير في هذا المصير. يقول «عبيد بن الأبرص»:

وكـلُّ ذي نعمـــــةٍ مخلـــــوسُهـــــا
وكـلُّ ذي أمـلٍ مكـــــــــــذوبُ
وكـلُّ ذي إبـلٍ مـــــــوروثُهـــــا
وكـلُّ ذي سَلَـبٍ مسلـــــــــوبُ
وكـلُّ ذي غيبـــــةٍ يـــــؤوبُ
وغــــائب الموت لا يـــــؤوبُ
أعــــاقـــــر مثلُ ذات رحمٍ
.... *

أترى كيف يكـدّر التفكير في «المصير» صفو الحياة؟ ومـا رأيك في هذه الـلازمة اللغـويـة «وكل ذي» التي تتكـرر متعـاقبة في إيقـاع صـارم فكأنها ضربـات القـدر المتلاحقة التي لا تبقي ولا تذر؟ أليس هذا كله رثاء للحياة الإنسانية، وبكاء ناشجا عليهـا؟ ثم انظـر كيف جاء الموت فحسـم الموقف على المستويين المعنـوي واللغـوي فكانت اللغة تجسيدا حيا للمعنى.

وتأمل هذا الموت، وقد صاح بالناس صائحه، في قول لبيد:

ومـــا النـــــاسُ والأهلـــونَ إلا ودائعٌ
ولابــــد يـــومــــا أن تُـــرَدَّ الـــودائعُ

«وحياة المرء ثوب مستعار» كما يقول الأفوه الأودي.

و إن لم تكن هـذه الحياة مـروعـة، يـروّعها الموت، فماذا تكـون إذن؟ الحاضر مروّع، والمستقبل يخفق طـائر الموت الأسود بجناحيه في فضائه، وليـس للإنسان إلا ما مضى! أية حياة هذه التي لا تمنح الإنسان الأمن والبهجة إلا إذا انقضت؟ يقول «عدي بن زيد»:

---

* المخلوس: المسلوب. مكذوب: لا ينال شيئا من أمله. ذو سلب: الذي سلب شيئا من غيره.

أعـــاذل مـــا يــــدريكِ أن منيَّتـي
إلى ســاعـةٍ في اليــوم أو في ضحى الغــدِ
ذرينـي فـإني إنما ليَ مــــــــا مضـى
أمــاميَ مـن مــالي إذا خفّ عُــوَّدي*

أفنستغرب بعد هذا أن يشعر الشاعر القديـم بتفاهة «الوجود الإنساني» وتلاشيه أمام الموت المدمر؟ إن الناس في ضعفهمّ أمامـه ليسوا أكثر من عصافير وذبّان ودود، وإن كانوا فيما بينهمّ كالذئاب كما يقول «امرؤ القيس»:

أرانـــا مُـــوضِعين لأمـــر غيـبِ
ونُسْحَــرُ بـــالطعـــام وبـــالشرابِ
عصــــــافيرٌ وذبّــــــان ودود
وأجــــرأُ من مجلّحــــة الـــذئاب**

ويتأمل «الحارث بن حلّزة» الإنســان وهو يتمتع بما ورث من مـال، فيراه ضعيفا تافها لا يزيد على أن يكون «بعوضا» في ضعفه وتفاهته:

بينـــا الفتى يَسعـى ويُسعى لـــه
تـــاحَ لـــه من أمــــرِه خـــالجُ
يترك مـــــا رقَّحَ مـن عيشِـــــه
يَعيثُ فيـــه هَمَجٌ هــــامِجُ***

لقد كان الموت الجاهلي فناء مطلقا يدمر ما قبله تدميرا كاملا، وليس يعقبه شيء سوى أن يصير المرء ترابـا تحت كومة من الحجارة. ولذا كان الإحسـاس بالموت مبطنا بـالحسرة والمرارة كما لاحظ «أدونيس» بحق. ولم تختـف من الإحسـاس بـالموت هـذه الحسرة، ولم تفارقـه هذه المرارة إلا بعد ظهور الإسـلام الذي أصّل في النفوس مفهـوما

* خفّ عوّدي: كناية عن الموت. العوّد: الناس الذين يعودون المريض للاطمئنان عليه.
** المجلّحة: المصممة على الشيء.
*** الخالج: الموت ـ يخلج الإنسان أي يجذبه إليه فيذهب به. الترقيح: الإصلاح. يعيث: يفسد. الهمج: البعوض.

جديـدا للموت فغـدا عبورا من الحيـاة الدنيـا إلى الحياة الآخـرة الخالدة، وهـو عبور لايدمر الحياة بل يحملها معه إلى الدار الآخـر، وفي ضوء هذه الحياة الدنيا نفسها يتقرر «المصير». وبهذا أنقـذ الإسـلام النفس من شقـاء التفكير في عبثيـة الحيـاة، ومن إحساسها الفاجع بالفناء المطلق، وداواها من جراح الدهر.

كان الموت الجاهلي إذن مـوتا فاجعـا مدمرا، وكـان الإحساس به مبطنـا بالحسرة والمرارة، وأية فجيعة مُرَّةٍ أقسى من أن يفنى الإنسان فناء مطلقا؟! لقد صور الشعراء هذا الإحساس، وهداهمّ إحساسهمّ إلى صـور يتغلغل فيها الموت، ويمتص عروقها عرقا عرقا. يقول «عدي بن زيد»:

ثم بعـد الفـلاح والملـك والإ (م) مَّـة وارتهُمُ هنـاك القبـورُ
ثم أضحـوا كأنهـم ورقٌ جـفَّ (م) فألـوَتْ بـه الصَّبـا والـدَّبـورُ*

أرأيت هذا الورق الجاف اليابس الذي تعبث به الرياح من صبا ودبور؟ أهذه هي نهاية حياة طويلة عريضة تملؤها الأمجاد؟ هذه هي حقيقة «المصير الإنساني» القاسية: ورق يابس تافه لا قيمة له تعبث به الريح العابثة!

وقد تعاور الشعراء صورة أخرى لهذا المصير الفاجع هي صورة «الشهاب»، يقول لبيد:

ومـا المرءُ إلا كـالشهـاب وضـوئِهِ
يحورُ رمـادا بعـد إذ هـو سـاطِعُ**

وهي صورة «عدي» وقد مسها شيء من التغيير:

ولكن كـالشهـاب سنـاه يخبـو
وحـادي الموت عنـهُ مـا يَحارُ***

فإذا لم يكن من الموت مناص، ولا عنـه محيص، فالأجـدر بهؤلاء الشعراء أن يمـوتوا ميتـة الأحرار، ولئن فـاتهمّ طلب الخلود إن شرف الموت لم يفتهمّ. يقـول

* الإمّة: غضارة العيش والنعمة.
** يحور: يصير.
*** حادي الموت: سائق الموت. يحار: من الحيرة.

«تأبط شرا» في رثـاء «الشنفرى»، منـوّها بشمائلـه وصبره على الخطوب، وأنـه قد مات موتا نبيلا يجدر به:

وأجملُ مــوتِ المرءِ ـــ إذ كـــان ميّتــا
ولابــدّ يـومــا ـــ مـوتُـهُ وهــو صابــرُ

ويدعو «بشامة بن الغدير» قومه إلى طعام الموت الوبيل إذا لم يكن لهمّ معدل عنه إلا الخزي والعار:

بأنْ قـــومُكـم خُيِّروا خَصلتيــــــ
ن كلتــاهمّا جعلــوهـــا عُـــدُولا
خـــزيُ الحيـــاة وحــربُ الصـــديقِ
وكـلٌّ أراه طعــــامــــا وبَيــــلا
فـإن لم يكــن غيرُ إحـــــــداهمّا
فسيروا إلى الموت سيرا جميـــــــلا*

ويفضّل «الحصين بن الحمام المرّي» الموت على العار:

فلستُ بمبتـــاع الحيـــاة بِسُبَّـــةٍ
ولا مبتــغٍ مـن رهبـــــةِ الموت سُلَّما

ويـؤثر «المتلمّس» الموت حـرّا لم يصبه العـار على حياة الظلم، ويـدعو إلى هـذا الموت الجميل:

فـــلا تقبَلـنْ ضيما مخافـــةَ ميتـــةٍ
ومـــوتَنْ بها حـــرّاً وجلـــدُك أملسُ**

ولعل هـذا الحرص على الموت الجميل ـ بتعبير تأبط شرا ـ تعبير عن الاستهـانـة بالموت، ومحاولـة للاستعلاء عليه. إنـه مواجهة مضمرة بين الشـاعر والموت. وليس هذا الظن مسرفـا، ففي شعر هـؤلاء الشعراء مـا يرشّح لـذلك، ويوحي بـه أو يدل

* عدولا: جورا، عدلوا فيها عن الحق. خزي الحياة: عارها. الطعام الوبيل: الطعام غير المستمرأ أو غير المستساغ.
** الضيم: الظلم. جلدك أملس: لم يلحق به عار.

عليه. هاهو ذا «تـأبط شرا» نفسه يفخر بنجاته من الأعداء بخطـة محكمة ذكية، فقد كان يشتار عسلا في جبـل من جبال هذيل، فرصده أعداؤه، وأخـذوا عليه طريقا لم يكن له غيرهـا، فأخذ في صب العسل على الجبل، ثم لصق به، ولم يـزل يزلق حتى بلغ أسفل الجبل سليما آمنـا، ففاتهمّ. وقـد صور مـا كان من أمـره وأمرهمّ، وصـوّر الموت خزيان ينظر إليه حائرا متعجبا من أمره. قال:

هُمَا خُطّتَـــا إمـــا إســـارٌ ومِنّـــةٌ
وإمـــا دمٌ والقتلُ بـــالحرِّ أجـــدرُ
وأخـــرى أُصـــادي النفسَ عنهـــا وإنها
لمورِدُ حـــــزم إن فعلـتُ ومَصـــــدرُ
فَـرَشْتُ لها صـــدري فـزلَّ عن الصفـا
بـــه جـــؤجـــؤٌ عبـلٌ ومتنٌ مُخَصَّرُ
فخـالَطَ سهلَ الأرضِ لم يَكْـدحِ الصفـا
بـه كـدحـةً، والموتُ خـزيـانُ ينظـرُ*

لقد كان يحس -كما نرى- أنه يناجز الموت نفسـه، وهاهو ذا يفخر بانتصاره عليه لا على أعدائه الذين أخذوا عليه الطريق «والموت خزيان ينظر»!

وهذا «أبو ذؤيب الهذلي» يحاول الاستعلاء على الموت، والاستهـانة به، والتجلد عليه، وسيّان بعدئذ قدر على ذلك أم لم يقدر:

أمِـن المنـــون وريبهـــا تتـــوجّـعُ
والـــدهـــرُ ليسَ بمعتبٍ مَـنْ يجزعُ
أودى بنـيّ وأعقبـــــوني غُصّـــــة
بعـــدَ الـــرّقـــاد وعَبرةً لا تُقلـعُ
ولقــــد حَـــرَصْتُ بـأن أدافعَ عنهـمّ
فـإذا المنيّـــــةُ أقبلتْ لا تُـــــدفَـعُ

---

* الإسار: الأسر. المنّة: أن يمنّوا عليه بإطلاق سراحـه. أخرى: أراد بها خطته التي نفذها. أصادي النفس: أدير الرأي حتى أصل إلى أقومـه. الصفا: الحجارة. الجؤجؤ: الصدر. العبل: الضخم. مخصّر: دقيق.

وتجلّـــــدي للشـــــــامتين أُريهمُ

أني لـــريبِ الـــدهـــرِ لا أتضعضعُ*

وإذا لم يتـوجع المرء من الموت فمن أي شيء يتـوجع إذن؟ إنها المكـابـرة ومحاولـة الاستهانة بالموت الذي حرص على مدافعته عن بنيه «ولقد حرصت بأن أدافع عنهمُ» فأخفق، ولم يبق أمامه إلا التجلد فلا يقوى الموت على ضعضعته وإنهاكه!! لقد كان «أبو ذؤيب» ينـازل الموت، ولكنها منازلـة لا تخلو من المراوغـة والمخاتلة والـرغبة في الشماتة بالدهر الذي لم يستطع أن ينال منه.

وذهب «عروة بن الورد» مذهبا آخر في مواجهة الموت والفناء، فقد أدرك أنه ميت فانٍ لا محالة، فقرر أن يقاوم الفناء، وأن يخلّـد نفسه بما يقوم به من أعمال تجعله مدار الأحـاديث بين الناس بعـد موتـه. وكشف «عـروة» بذلك عـن مرحلـة متقدمـة من الوعي، وأدرك حقيقة «الوجود الإنساني» المتناهي على هذه الأرض، واستشعر قانون اللحظة العابـرة حين اقتنع بأن خلود الإنسان لا يكون بمـواجهة الموت أو الاستعلاء عليـه بل يكون بـالعمل. الأعمال هي التي تخلد الإنسـان، وهذا هـو الخلود المتـاح للبشر الفانين في هذه الحياة(٥).

أقلّي عليَّ اللـــومَ يـــا بنـــة منـــذرٍ

ونـــامي فإن لم تشتهي النـــومَ فـــاسهـــري

ذريـني ونفسي أمَّ حســـــــانَ إنّنـي

بها قبـــل ألا أملـــكَ البيـــعَ مشتري

أحـــاديثَ تبقـى والفتى غيرُ خـــالـــدٍ

إذا هـــو أمسى هـــامـــةً تحت صيّرِ

وحقا لم يتأمل «عروة» هـذه القضية تأملا طويلا، ولكنه استشعـرها دون شك بدليل قرنه خلود الأحـاديث بفناء الإنسان، وبدليل آخر هو حياتـه التي كانت تجسيدا لشعوره بهذه القضية. ولو كان قد تأملها طويـلا، وأشاعها في شعره لكان أتى بأمر جليل حقا. ومهما يكن من أمر فقـد أثبت هذا الشـاعر أنه ذو حـدس قوي وبصيرة ثاقبـة، ولو أدرك

* المعتب: المراجع المرضي، أي ليس الدهر بمراجع من جزع منه بما يحب. أودى: هلك.

معاصروه من الشعراء هذه القضية لأيقنوا أن شعرهمّ الذي أبدعوه هو الذي سيخلّدهمّ، ولأقصروا بعض الإقصار عما همّ فيه من حديث الموت والفناء.

ونحن نلحظ في شعر «حاتم الطائي» ما لحظناه في شعر «عروة بن الورد»، فهو يرد على الموت بهذا الكرم الفيّاض يشتري به الأحاديث والذكر بعد أن يطويه الموت، وهو كعروة أيضا لا يتلبث عند هذه الفكرة الجليلة، ولكنه يحسها إحساسا عميقا، ويترجمها ترجمة عملية.

- أماويّ إن المال غادٍ ورائحُ
ويبقى من المال الأحاديثُ والذّكْرُ
أماويّ ما يُغني الثراءُ عن الفتى
إذا حشرجَتْ يوما وضاقَ بها الصدرُ
- فاصدق حديثك إن المرء يتبعُهُ
ما كان يبني إذا ما نعشُهُ حُمِلا*

لا ريب في أن حاتما كان يواجه الموت بهذا الكرم، ويراه وسيلة للتغلب على الفناء، فهو يراه بناء لا يقوّضه الدهر، وماذا يغني الثراء عن المرء إذا حضره الموت؟ لاشيء. لكن الكرم يفيده لأنه يخلّد ذكره. ولذا وقف جل حياته وشعره عليه، وصدقت نبوءته فكان مثلا شاردا في الجود تتناقله الأجيال.

ودفع الإحساس بالموت والفناء بعض الشعراء ولاسيما الفرسان إلى اقتحام المخاطر دون حساب للعواقب، فكأنهمّ يريدون بشجاعتهمّ تأكيد ذواتهمّ على نحو متميز قبل أن يدركهمّ الموت. يقول «عامر بن الطفيل»:

يا أسْمَ أختَ بني فزارة إنني
غازٍ وإن المرءَ غيرُ مخلَّدِ

فإذا لم يكن من الموت بدّ فليتّق جراح الحياة بالشجاعة وغزو الأعداء. وهذا هو موقف «الشنفرى» أيضا، فهو يرد على عاذلته ردا جافيا غليظا، ويدعوها أن تدعه

---

* غاد ورائح: ذاهب وآت. حشرجت: أراد النفس.

وما نصب نفسه له من الغزو والغارة، وينبئها أن الموت قادم لا محالة:

دعيني وقـــولي بَعْــدُ مـــا شئتِ إنني
سيُغـــــدى بنعشي مـــــرة فأغيَّب

خــــرجنــــا فلم نعهـــــد. . . .

وهــذا منطـق وضرب من التفكير مختلف عن منطـق «عــروة» و«حـــاتم» وعن تفكيرهمّا. إنـه منطق يولّي وجهـه صـوب الحياة لا صـوب الموت. بعبارة أخـرى: إن تفكير «عروة وحاتم» يحسب حساب الحياة ومجد الذات، ولكنه مهتم بفكرة «الخلود» أيضا، ولكن تفكير «عامر بن الطفيل» و«الشنفرى» ينصبّ على «الذات» في لحظتها الراهنة لا غير.

وقد وَلَّـد الشعور بمأساة «المصير الإنسـاني» رغبة جارفة في الـرد على هذا المصير بمبدأ «اللـذة» على اختلاف ضروبها، فالحياة وجـدت لتعاش، وعلى المرء أن يغتنم هذه الفـرصة قبل أن تفـرّ من اليد ليعبّ من لذاذات الحيـاة ما استطـاع. هذا منطق ثـالث يقترب بعض الاقتراب من منطق «عـامـر والشنفـرى»، ولكنـه يختلف عنـه، ويتميز تميزا لا تخطئـه العين. نحن أمام تفكير «وجودي» لا يكاد يشـوبه شوب على تفـاوت بين الشعراء فيـه. إنهمّ قلقون على الحيـاة ومحكـومون بها في آن، يحسـون أنها قصيرة، ويعلمون أن مصيرها فاجع. فليكن ردهـمّ على هذا المصير بأن يجعلوا الحياة عامـرة بالإحسـاس النضر بها، وليس يكون هـذا بمعزل عـن فكرة «الجسـد». ويعد «طرفة بن العبد» أبرز ممثل لهذا الاتجاه. يقول:

ألا أيّهذا الـــــلائمي أشهــــدَ الـــوغى
وأن أحضر اللــــذّاتِ هل أنتَ مُخلــــدي

فـــإن كنـــتَ لا تسطيــــعُ دفــعَ منيّتـــي
فـــدعني أبـــادرْهـــا بما ملكتْ يـــدي

فلـــولا ثـــلاثٌ هن من عيشــــة الفتى
وجَـــدِّك لم أحفـلْ متى قـــام عُـــوَّدي

فمنهـنّ سبقُ العـــــاذلات بشربـــــةٍ
كميتٍ متى مـــا تُعـلَ بـالماءِ تُـــزبـــدِ

وكَــرّي إذا نــادى المضــافُ محنَّبــاً
كسِيــدِ الغضــا نبَّهتَــه المتــورّدِ
وتقصيرُ يــوم الـدّجنِ والــدَّجنُ معجبٌ
ببهكنــةٍ تحتَ الطِّــراف المعمَّــد
كــريمٌ يــروّي نفسَــهُ في حيــاتِــهِ
ستعلمُ إن متنــا غــداً أيُّنـا الصــدّي
أرى قبرَ نحّــــام بخيلٍ بمالــــه
كقبر غــويّ في البطــالــة مفســدِ
أرى العيشَ كنــزا نــاقصــا كلَّ ليلــة
ومــا تَنْقُصِ الأيــامُ والــدهــرُ يَنْفَــدِ*

إن «طرفة» يدرك إدراكـا عميقا هشاشة الوجود الإنسـاني، وقصر الحياة، ومأساة المصير، ويعلم أن الخلود مستحيل، وأن الموت يـرصد النـاس في غدوّهـم ورواحهم، وأن الفناء هـو المصير الذي لا مصير سواه. ولهذا كلـه ينفض من على وجهه وثيـابه غبار اللوم، ويجري طلقـا في مضمار «اللذة» لا يكاد يقفوه البصر. إنه يـواجه مأساة «المصير الإنساني» بهذه «اللذة» في عبارة صريحة قـاطعة كحد السيف «وأن أحضر اللــذّات». وهو لا يهتم بـالموت، ولا يعيره التفاتا لـولا هذه «اللذة». إنـه مشغول بالحيـاة قلق عليها يريـد أن يعبّ منها عبّا لعله يـرتوي قبل أن يموت. وتظهـر قيمة «الجسد» في هذه اللــذات ظهورا باهرا، فهو مـدارها وغايتها، ونضـارة الإحساس به وعمقه أبين من كل أمر آخر (شرب الخمرة/ الفروسية/ معافسة النساء). إن شعوره بقصر الحياة هو الذي يقلقـه، فمرور الأيام ينهب كنز العمر نهبا فيتنـاقص يوما بعد يوم، وهو نـافد لا محالة في يوم مـا. وهو لذلك يقبل على «اللذة» هـذا الإقبال النهمّ

* الوغى: الحرب. قام عوّدي: كنـاية عن مـوته. الكميـت: الخمرة. الكرّ: العطـف. المضاف: المهموم. المحنّب: الفرس. السيـد: الذئب. الغضا: شجـر. المتورّد: الـذي يطلب ورود الماء. نبّهته: هيّجته. يوم الدّجن: يوم ندى ومطر خفيف أو يوم غيم يلبس أقطار السماء، وتقصير اليوم يكون بـاللهو. البهكنة: الجاريـة الطيبة الرائحـة الخفيفة الـروح المليحة الحلوة اللسـان. الطراف: الخباء. الصدي: العطشـان. النحّـام: الكثير السعال عند طلب الحاجة منه. الغوي: التابع هواه ولذّاته. ما تنقص الأيام ينفد: أي أن الشيء الذي تنقصه الأيام يوما بعد يوم سينفد لا محالة.

كله، فكأنه يريد أن يمصّ بأحاسيسه كلها رحيق الأيام حتى آخر قطرة! ولِمَ لا، وهو يرى الموت رأي العين وقد حَوّل البخيل والكريم إلى كومتين من تراب عليهما كومتان من الحجارة؟ هل كان «طرفة» يحس أن أجله قريب؟ لقد مات هذا الشاعر في ريعان الصبا لم يجاوز السادسة والعشرين فيما يقول الرواة. وقد كانت ميتته تجسيدا باهرا «لرؤيته الوجودية»، فقد ظل عامل «عمرو بن هند» على البحرين ـ وكان عمرو ابن هند قد أمر عامله بقتله في خبر طويل ـ يسقيه الخمرة تلبية لرغبته حتى ثمل، ففصد أكحله، وظل ينزف حتى مات(٦). ولم يكن «طرفة» يسوق حديثه إلى إنسان بعينه، بل كان يتوجه به إلى «المجتمع» الذي رمز له بهذا «اللائم»، فكأنه كان يريد أن يُشيع هذه الأفكار في هذا المجتمع القلق المضطرب.

ويرد «امرؤ القيس» على مأساة «المصير الإنساني» بموقف شبيه بموقف «طرفة»، فيذكر «المتعة» ذكرا صريحا، ويدعو إليها دعوة صريحة، ويقرن دعوته بالحديث عن «الفناء» فكأنه يحث الناس حثا على العبّ من «اللذة». يقول:

تَمَتَّعْ من الدنيا فإنك فانِ
من النشَوَات والنساءِ الحسانِ
من البيض كالآرام والأُدم كالدُّمى
حواصنُها والمبرقاتِ الرواني

ولا يخفى اقتران هذه المتع والنشوات بالجسد كما هي في نص «طرفة». وأنا أعتقد أن شعور «امرىء القيس» بضعف الإنسان وهشاشته وتلاشيه ومأساة المصير الإنساني هو الذي دفعه إلى أن يحيا حياة الفُرّاغ والمتبطلين، وإلى هذه المغامرات العاطفية التي لا يمل الحديث عنها وتصويرها في أرجاء واسعة من شعره. إنه يرد على الموت المتربص به «وأعلم أنني عما قريب/ سأنشب في شبا ظفر وناب» بحياة عامرة باللذة الحسية، فيعتلي صهوة الشهوة الجموح، ويوغل في البحث عن ثمار اللذة اليانعة. ولعل هذا يؤكد ما قلنا عن هذا الشاعر في حديثنا عن قصيدته «قفا نبك»، فقد أسرف في تلك القصيدة في تصوير مطاردته للنساء، ومغامراته معهن، والتنقل بينهن، يدفعه إلى ذلك إحساسه بتفاهة الوجود الإنساني وعرضيته ونهايته الفاجعة على نحو ما فصلت في القول من قبل.

لقد كان «امرؤ القيس» بحق أول شاعر في تاريخ الشعر العربي يرثي الوجود الإنساني هذا الرثاء الناشج الحار الذي رأيناه في قصيدته المعلقة، ولعله كان بحق أيضا سلفا عظيما لأبي العلاء المعري الذي جاء بعد أكثر من خمسة قرون، فنقل هذه القضية نقلة جبارة، فخرج بها من مجال الإحساس والحدس وما يرافقهما من وعي إلى فضاء العقل والفلسفة.

ولنستمع إلى «قيس بن الخطيم» وهو يخالس الموت النظر، ويمضي كالبرق ليقضي حاجات نفسه كلها قبل أن يدركه هذا الموت:

وإنيَ في الحرب العَوان موكّلٌ
بإقدام نفسٍ لا أريدُ بقاءَها
متى يأتِ هذا الموت لم تُلفَ حاجةٌ
لنفسي إلا قد قضيتُ قضاءها

إنه يسابق الموت لا حفاظا على النفس، بل حرصا على أن تقضي هذه النفس كل حاجاتها قبل أن يفترسه هذا الموت الرابض بين عينيه!

ومن اللافت للنظر أن الحديث عن الموت يقترن بالحديث عن المرأة في سياق واحد، فكأن الشعور بالفناء يوقظ في النفس الرغبة في المقاومة المتمثلة في استمرار النسل، وبذلك تكون المرأة في سياق الموت ـ حبيبة كانت أو غير حبيبة ـ تعبيرا عن الحنين المضمر إلى الاستمرار والخلود. يقول «قيس بن عيزارة الهذلي»:

وقال نساء لو قُتِلْتَ لساءنا
سواكنَّ ذو الشجوِ الذي أنا فاجِعُ
رجالٌ ونسوانٌ بأكنافِ رايةٍ
إلى حُثُنٍ ثَمَّ العيونُ الدوامِعُ*

فنحن نلاحظ أن فكرة «القتل» قد أيقظت في عقل الشاعر ذكرى مجموعة من النساء، بعضهن صواحبه، وبعضهن بعض أهله. وإذا كان اقتران الموت بالجنس

---

* يقول: مالكن تبكين، وإنما يبكي على نسائي وأهلي. أكناف راية: الأماكن المحيطة بهذا الموضع. حثن: موضع.

في كلام هذا الشاعر يلوح ويختفي فإن اقترانهما صريح، أو قل: أغرّ أبلق في قصيدة «عبد يغوث» التي قالها يرثي بها نفسه حيث جهزه آسروه للقتل:

وتضحكُ مني شيخةٌ عبشميةٌ
كأن لم تَرَيْ قبلي أسيرا يمانيا
وظلَّ نساءُ الحيِّ حوليَ رُكّدا
يراودنَ مني ما تريدُ نسائيا
وقد عَلِمَتْ عِرسي مُليكةُ أنني
أنا الليثُ معدوّا عليّ وعاديا*

ونرى الأمر عينه في بعض مراثي «أبي ذؤيب الهذلي»، يقول:

فإنْ تُمسِ في رمسٍ «برهوة»ثاويا
أنيسُكَ أصداءُ القبورِ تَصيحُ
بذلتَ لهنَّ القولَ إنكَ واجدٌ
لما شئتَ من حلوِ الكلام مليحُ
فأمكنَّهُ ممّا يريدُ وبعضُهمّ
شقيٌّ لدى خَيراتِهنّ نَطيحُ**

ومن عجب أن حديث الحب يقترن بحديث الموت أيضا في هذا الشعر فكأنهّما يتبادلان المواقع على نحو يذكرنا بقول «آراغون»: «أوصدي الباب جيدا، أريد أن أبوح لك بسر. الحب أقسى من الموت». يقول «أبو ذؤيب الهذلي» في إحدى مراثيه:

فإن تَصرِمي حبلي وإن تتبدّلي
خليلا ومنهمّ صالحٌ وسميجُ

* عبشمية: نسبة إلى عبد شمس. لم تري: على الالتفات، وروي: لم ترى، وفي هذه الرواية بحث طويل. عرسي: زوجي.

** الرمس: القبر. رهوة: مكان. الأصداء: الهام، ج صدى. نَطيح: كاسف البال لا يصيب خيرا.

فإني صبرتُ النفسَ بعـــدَ ابنِ عنبس
وقـــد لـجَّ من مـــاءِ الشـــؤون لَجوج*

حقا إن في شعـر الهذليين ظاهـرة تستوقف القـارىء، وتحتاج إلى تعليل، فنحن نرى في هـذا الشعر عددا من المراثي مفتتحـة بالغزل كما في قصيـدة أبي ذؤيب هذه. وأنا أظن أن هذا الغزل ينحو منحى رمزيا، وأن هذه الصاحبة رمز للحياة الدنيا.

ولكن اقتران الحب بالموت في سيـاق واحد يلوح أحيانـا في شعر العشاق المتيمين في هذا العصر كشعر المرقش الأكبر. ولكن هذا الاقتران يغـدو ظاهرة تلفت النظر في الشعر العذري الأموي. يقول المرقش الأكبر:

وإذا مـــا سمعتِ من نحـــو أرض
بمحبٍّ قـــد مـــاتَ أو قيلَ كـــادا
فـــــاعلمي غير علـمِ شـكٍ بـأني
ذاكِ وابكـي لمُصْفـــدٍ أن يُفـــادى**

ومن هذا البـاب ما نراه في معلقـة عنترة من مداولتـه بين حديث الحرب والموت، وحديث الحب.

وقد تخيل هؤلاء الشعـراء أنفسهمّ ساعة الموت، فجزعوا لذلك وحـزنوا، وصوروا مايكون من غسلهمّ وترجيل شعـورهمّ وإدراجهمّ في الأكفان وحملهمّ إلى حفرة القبر، وصـوروا هذه الحفـرة التي سماها الأفـوه الأودي «بيت الحق»، وما هـالوا عليهـا من التراب، كما صوروا حزن أهليهمّ وجـزعهمّ فكأنهمّ يرثون الحياة أو الـوجود الإنساني. وقد ظن محققا المفضليات أن الممزّق العبدي أو ابن خذّاق ـ لتنازعهما القصيدة ـ «قد انفرد بهذا التصويـر المفصل لهذه الحال بين الشعراء»(٧)، وهو ظن مخلـوج لا يحققه هـذا الشعر فيستقيم، فقـد صـور هـذه الحال الأفوه الأودي، وأبـو ذؤيب الهذلي، وأشار إليها غير واحد من شعراء هذا العصر. يقول الأفوه:

* الصرم: القطع. سميج: ليس عنـده خير. ابن عنبس: رجل يـرثيـه. الشـؤون: مجاري الـدمع. لجوج: أراد وقد لج دمع لجوج.
** المصفد: المقيّد. أن يفادى: أراد ألا يفادى، أي لا يجد من يفتديه.

ألا علِّـــــلاني واعلما أنني غَـــــرَرْ
ومـــا خِلتُ يُجديني الشَّفـــاق ولا الحذرْ

ومـــا خِلتُ يُجديني أُســـاتي وقـــد بـــدت
مفـــاصلُ أوصـــالي وقـــد شخص البصرْ

وجـــــاء نســـــاء الحي مـــن غير أمـــــرة
زفيفـــــا كما زَفَّـت إلى العَطَـنِ البقـــــرْ

وجـــــاؤوا بماءٍ بـــــارد وبغسلـــــةٍ
فيـــــالـك من غُســلٍ سيتبعُـــــهُ أثـــرْ

فنـــائحـــــةٌ تبكي وللنــــوح دِرســـــةٌ
وأمـــــرٌ لها يبـــــدو وأمـــــرٌ لها يُسرّ

ومنهن مــن قـــد شقّـق الخمشُ وجهَهـــا
مسلّبـــة قـــد مسَّ أحشـــاءَهـــا العبر

فــرمّـــوا لـــه أثـــوابَـــهُ وتفجّعـــوا
ورَنّ مُـــرِنّـــاتٌ وثـــارَ بِـــهِ النَّـــفَـــرْ

إلى حفـــــرةٍ يأوي إليهـــــا بسعيـــــه
فـــذلك بيتُ الحقِ لا الصـــوفُ والشَّعَـــرْ

وهـــالـــوا عليـه التُرْبَ رطبـــا ويـــابســـا
ألا كلُّ شيء مـــا ســـوى ذاك يُجتبرْ(٨)*

ومرة أخـرى نجد في هـذه القصيدة اقتران الموت بـالمرأة في سياق واحـد، ولاسيما تلك التي «شقّق الخمش وجهها» أو تلك التي «وأمر لها يبدو وأمر لها يسر».

وقد تخيل هـؤلاء الشعراء الوحـوش الضارية وسبـاع الطير وهي تأكل أجسادهمّ بعد الموت، أو أجساد من يـرثونهمّ، وكانت الضبع والنسور تـؤرقهمّ فكأنما همّ يرونها رأي العين. يقول متمم بن نويرة وقد تخيل موته:

* الغـرر: التعـريض للهلاك. الشفـاق: الشفقـة. الأُسـاة: الأطباء. الـزفيف: السرعـة. العطن: المرعى. الغسلة: نبـات الخطمى. رموا: أصلحوا. ثـار به النفـر: وثبوا عليه واجتمعـوا ليحملوه. يجتبر: يقبل الإصلاح.

يـا لَهْفَ مِنْ عَـرفـاءَ ذاتِ فليلـــــةٍ
جـاءَتْ إليّ علـــى ثـلاث تَحْمَـــــعُ
ظلّت تُــراصِـــدُني وتنظــرُ حوَلهــا
ويُـريبُهــا رَمَـقٌ وأني مُطْمِــــــعُ
وتظـلُّ تنشِطُنـي وتُلحِـمُ أجريـــــاً
وسطَ العــــريـنِ وليس حـيٌّ يَــدْفَعُ
لــو كــانَ سيفـي بـاليمينِ ضرْبتُهـا
عنّي ولم أُوكَـلْ وجنبي الأَضيَـــــعُ
ذاك الضَّيــاعُ، فـإن حـزِزت بمـديـة
كفي فقــولي: مُحسِـنٌ مــا يَصْنَعُ (٩)*

هذا رثاء حارّ للحياة، وتوجع قاس من الموت. انظر كيف عبّر عن الموت: «ذاك الضيّاع» فلا ضياع غيره، ولا رزء يعدله. إنه الفناء المطلق، فلن يبقى منه شيء حتى جسده ستأكله هذه الضبع!! وانظر إلى هـذا التصوير النفسي الجميل، فهذه الضبع تراصده تنتظر موته بصبر نافد، وتتلفت حولها قلقة خائفة، لا تجرؤ على الاقتراب منه لأنها تحسّ أن فيه بقية رمق، ولا تنصرف عنه لأنــه على وشك الموت، فهي بين الرهبة والطمع والقلق تتنازعها. وانظر إلى تصويره البديع لنفسه وما فيه من المرارة والضعف والحسرة على ما كـان من أمره، وما فيه من قـوة «التخيّل» أيضاً. ولقد جـزعت لو ان شيئاً ينفع!! ويتخيّل «سـاعدة بن جـؤية» هـذه الضبع، ويصورها تصـويراً نـاطقاً بالحسرة والجزع والاستغاثة (١٠).

ويصوّر «أبو خـراش» الطير وهي مقيمة بالضحى على جسد رجل يـرثيه تأكله، فيتوجع ويتحسّر:

---

* العرفـاء: الضبع سميت بذلك لعرف من الشعـر في قفاها. الفليلة: القطعـة من الشعر. تخمع: تظلع. تراصده: تـرصده ليموت فتأكله لأنه مثقل بـالجراح. الرمق: البقية من العيش. المطمع: هنـا المرجو مـوته. تنشطنـي: تجذبني. تلحم إجريـا: تطعم جـراءها اللحم. العـرين: الأجمة. الأضيع: الضائع.

لعمـــرُ أبي الطيرُ المُرِبَّـــة بـــالضحى
على خـالـدٍ لقـد وقعـنَ على لحـــمِ
كُليــهِ وربّي لا تجيئين مثلـــــهُ
غـداةَ أصــابتْـهُ المنيّـــةُ بالـــرّدم
فـــلا وأبي لا تأكُلُ الطيرُ مثلـــهُ
طـويلَ النّجـاد غيرَ هـارٍ ولا هَشْمِ (١١)*

وانظر إلى هذه الأيمان المتلاحقة وما فيها من الشعور بضراوة الموت والعجز أمامه، والحزن الذي يـدمي القلب كالشـوك على مصير «القوة» الفـاجع!! وترصـد «جنوب أخت عمر ذي الكلب» مفارقة قاسية، فتصوّر هذه «القوة الباسلة» والنسور تلهو بها كالعـذارى في جلابيبهـا، فتجمع بين قسوة الموت ولهو الحيـاة، فكأن الموت جزء من الحياة نفسها، وسبب من أسبابها:

تمشي النســورُ إليــهِ وَهْيَ لاهيـــةٌ
مشيَ العـــذارى عليهـنَّ الجلابيبُ (١٢)

ألم أقل مراراً: إن الطير ولاسيما سبـاعها رمـز للشؤم والموت في هـذا الشعر؟ وإن هؤلاء الشعراء يرثون الحياة نفسها؟ إن فكرة «الجسد» في هذا الشعر كله فكرة جليلة، ولهذا رأينا الشعـراء يجزعون لتلاشي «الجسـد» كل هذا الجزع، ويتوجعـون من كل ما ينـال منه كـالشيخـوخة وضعف البصر والشيـب وسوى ذلك. ولهذا السبب نفسـه نراهمّ يحتفلـون به احتفالاً عظيماً في الغزل وشعـر الفروسية ووصف النـاقة وغير ذلك من موضوعات هذا الشعر وأبوابه. وليس ذلك غريباً في مجتمع قانطٍ من البحث عن الروح، فهو لا يراها ولا يعرف كنهها ولا يستطيع أن يتصور مآلاً لها. ولا أعني بذلك أنها لم تشغله، فقد شغلتـه، ولكنه أيس من معرفة سرهـا الغامض القصي، فانشغل بما يراه ويعـرف حقيقته ويـدرك مآلـه، ونحن نـرى في هذا الشعـر إشارات يسيرة إلى الروح كما نرى في القرآن الكريم إشارة واضحة إلى موقف العرب منها:

---

* المربّـة: المقيمة. لقـد وقعن على لحم: أي كان قبل مـوتـه ممتّعا. الـردّم: موضع. غير هـار: غير ضعيف، وهشم مثل ذلك.

﴿ويسألـونك عن الـروح قل الــروح من أمـر ربي ومـا أوتيتم من العلم إلا قليـلا﴾[١٣]. وقد تساءل «امرؤ القيس» عن الـروح ومصيرها، وحار في أمرها، وخليق بهذا الشاعـر العظيم الذي جـارت عليه الـدراسات والأخبار أن يـؤرقه مثل هذا السـؤال الكوني فتتضيّفـه الهمّـوم، وتسلبـه راحة النـوم، وتعوّضـه منها شوك السهاد:

بيَّتتني بهمّـوم شُـرَّع
خَلسَتْ نـومي وأحـذْتني السُّهُـدْ
ليـت شعـري وليتٍ نبـوةٌ
أين صـارَ الـروحُ إذْ بـانَ الجسـد؟
بينما المرءُ شهـابٌ ثاقـبٌ
ضَرَبَ الـدهـرُ سنـاهُ فخمـد [١٤]*

إن تسـاؤلاً حائراً مـؤرقـاً كهذا لا يمكن أن يصـدر إلا عن شـاعر متأمل أرهقـه التفكير في مأساة المصير الإنساني. ونجد إشارة أخرى إلى الروح في شعر شاعر متأمل آخر هو «أبـو ذؤيب» الذي هدّه الحزن وقوضـه كما تشهد بذلك مراثيـه، فراح يتأمل أسرار هذا الكون العظيم. يقول:

ومـا أنفُسُ الفتيـان إلّا قـرائنٌ
تَبينُ ويبقى هـامُهـا وقبـورُهـا**

ونـرى هـؤلاء الشعـراء يـردون على الموت المتخيـل أو المحقق بـالكـر إلى الماضي واستحضاره، فكأنهمّ يشهـدون الموت على هشاشـة الوجـود الإنساني وعـرضيته مهمّا جل هذا الـوجود وعظم. إنهمّ يتنسمـون عبق العمر الغابـر الجميل وهو يتـلاشى أمامهمّ كما تتلاشـى الظلال سـاعة الغروب، فـلا يملكون إلا الحسرة والتـوجع وانكسار الـروح قبل غروبها. وتتعـالى نغمة الحزن والفقد والتفجع فكأنهمّ يرثـون الحياة الإنسانية ــ لا حيواتهمّ الفردية ـ ويؤبّنونها ويتفجعون عليها. ومن أولى بهذا الرثاء وأحق من امرىء القيس؟:

* بيتتني: يريـد الخطوب التي ذكـرها في البيت السابـق. شرع: واردة على صدره خلست: سرفت. أحذتني: أعطتني. بان: فارق وغاب.
** تبين: تفارق.

إلى عِـــرقِ الثــــرى وَشَجَتْ عــــروقي
وهـــــــذا الموتُ يسلبُني شبـــــابي
ونفسي ســــوفَ يسلبُهـــــا وجِــــرمي
فيلحقنـــــي وشيكـــــاً بالتـــــراب
أَلم أُنضِ المطـــيَّ بكل خــَــــرقٍ
أمقِّ الطــــولِ لمّاعِ الســـــــــراب
وأركبُ في اللُّهـــــامِ المجـــرِ حتـــى
أنـــال مـــآكِلَ القُحَمِ الرِّغـــــــاب
وقـــد طـــوّفتُ في الآفـــاقِ حتـــى
رَضِيتُ من الغنيمـــةِ بـــالإيـــاب (١٥)*

وينهمّر هذا الماضي في قلب «عبد يغوث الحارثي» انهماراً كشؤبوب المطر، فيكثفه في جمل قصيرة متلاحقة يبتلعها جوف «كان» ونظائرها فلا يبقى منها أثرا!

وقـــد كنـــتُ نحّـــار الجَزورِ ومعملَ الــــ
مطيِّ وأمضي حيــثُ لا حيّ مـــاضيـــا
وأنحـــرُ للشَّـــربِ الكـــرامِ مطيّتـــي
وأصـــدَعُ بين القينتيـــــنِ ردائيــــا
وكنتُ إذا مـا الخيلُ شمَّصَهـــا القنـــا
لبيقـــاً بتصريفِ القنـــاةِ بنانيـــــا
كأنّي لم أركــبْ جــواداً ولم أقـــــل
لخيلِيَ كــُـــرِّي نفِّســـي عن رجـــاليا
ولم أسبـإِ الــزِقّ الـــرويّ ولم أقـــل
لأيســارِ صدقٍ: أعظمـوا ضـوءَ ناريـا**

* وشجت: اشتبكت واتصلت. الجرم: البدن. أنضي: أهزل. الخرق: الفلاة. الأمق: الطويل. اللهام: الجيش الضخم، وكذلك المجر. القحم: الشرف. الرغاب: الواسعة.

** الشرب: ج شارب. أصدع: أشق. القينة: المغنية، يريد أنه يعطي كلاً منهما شطر ردائه. شمصها: نفرها. اللبيق: الظريف الرفيق الحاذق. القناة: الرمح. السباء: اشتراء الخمر. الروي: الممتلىء. الأيسار: الذين يضربون قداح الميسر.

إنها صروح من أوهام المجد تتقوض وتنهار متلاحقة بسرعة تلاحق هذه الجمل نفسها، فإذا كل شيء وهمّ وباطل وعبث وقبض ريح!! أليس هذا الشعر تأبيناً صريحاً للوجود الإنساني، وتفجعاً قاسياً عليه، وجزعاً من المصير ما بعده جزع؟

وماذا يجدي النعي، والمرور على القبور، والتسليم عليها، والدعاء لها بالسقيا، وتذكر الماضي؟ إنَّ «لم» تستأصل هذا الماضي من جذوره فإذا هو أجذع نخل خاوية أو ورق جف فألوت به الصبا والدبور على حد تصوير «عدي بن زيد». يقول «المتلمس»:

فمـرّا على قبري، فقوما فسلمٌا
وقولا: سقاكَ الغيثُ والقطرُ يا قبرُ
كأنَّ الذي غيّبتَ لم يَلْـهُ ساعةً
من الدهرِ والدنيا لها ورقٌ نَضْرُ
ولم تَسْقِهِ منها بعذبٍ مُمَتَّع
بَرودٍ حَمَتْهُ القومَ رجراجةٌ بِكرُ
ولم يصطبح في يوم..........
....
ولم يَـرُعِ العيس الكوانس
....
ولم يمدح القرم الهمّام...
........................*

أبكاء هذا أم غناء ناشج حزين. إنه صحوة الروح ونارها قبل أن تطفئها رياح الموت العاتية.

لقد أفسد الموت الحياة، فعز المصاب، وظفر الحزن بالسرور، فماذا يفعل ذو المصاب الجلل؟

---

* برود: أراد الثغر البارد. الرجراجة: المرأة الممتلئة.

يـرتقي الشاعـر القـديم بتجربـة الموت الفـرديـة إلى أفق إنساني رحب، فيربطهـا بتجربة الموت الإنساني عامـة حيث الفقد أشمل وأعمق، فهو راسخ في أصل الوجود الإنساني، والمصيبة أعم فهي ملازمة للبشر الفانين، والحزن ماء الناس الذي يشربونه ليل نهار. إنـه يتأسى بالماضين، ويشـاطرهمّ الحزن والبكـاء أمام جنازة الحيـاة التي لم ترفع بتعبير «الحادرة» ـ يبكون حول جنازة لم ترفع ـ.

يقول «متمّم بن نويرة»:

ولقـــد علمـتُ، ولا محالــــة، أنني
للحـادثـاتِ، فهل تَـرَيني أجــــزعُ
أفنينَ عـــاداً ثـــم آلَ مُحَـــــرِّقٍ
فتركْنَهمّ بَلْـــداً ومــا قـــد جمّعـــوا
ولهنّ كـــان الحارثـــانِ كـــلاهمّا
ولهنّ كـــان أخـــو المصـــانعِ تُبّـــعُ
فعـــددتُ آبـــائي إلى عِـــرق الثـــرى
فـــدعـــوتُهمّ فعلمتُ أنْ لم يسمعـــوا
ذهبـــوا فلم أدركْهُـمُ ودَعَتهـــــمُ
غُـــولٌ أتَــــوها والطـــــريقُ المَهْيَعُ*

إنه يعلم أن الموت آت لا محالـة، فيروض نفسه قبل أن يروضها الـدهر، ويتأسّى بالغابرين مـن بني الإنسان، ملوكاً كانوا أو غير ملوك، فيراهـمّ جميعا قد بادوا، فهمّ يتدفقون أفواجـاً منذ عهد آدم ـ عرق الثرى ـ في طـريق الموت اللاحب الواضح. وقد كنا سابقاً نحدس أن الشـاعر يرثي الوجود الإنساني عامة لا حالتـه الفردية وحدها، فها نحن أولاء نرى ونسمع مـا كنا نحدس ونقدر. أليس هذا رثاء لـلإنسان مذ كان؟ أو ليس هذا الدوران حول فكرة «الفناء»، وهذا التكرار لها، وهذا الفناء الفردي حيناً

* آل محرق: لقب بعض ملوك العـرب. بلد: تراب. الحارثان: ملكان مـن ملوك العرب هما الحارث الأصغر والحارث الأكبر. المصـانع: القصور. تبّع: ملك من ملـوك اليمن. عرق الثـرى: آدم لأنه خلق من الطين. الغول: ههنا المنيّة. المهيع: البين الواضح.

والشامل حيناً آخر، تعبيراً حياً عن وطأة الإحساس بهذه الفكرة، ومحاولة مراوغة لترويض النفس عليها، وتدريباً على تذوق طعم الموت قبل وقوعه؟

ويردد «الأسود بن يعفر» وغيره من الشعراء هذه النغمات الشجية نفسها، ويقابل بين الحياة في تبرّجها وزينتها ولهوها والموت في صرامته وجده، فإذ كل شيء إلى «بِلى ونفاد». وهذه هي مأساة المصير الإنساني التي ظلت تؤرق كبار الشعراء في هذا العصر، وفي غيره من العصور أيضاً. يقول:

ماذا أؤمّلُ بعد آل محرِّقٍ
تركوا منازلَهم وبعدَ إيادِ
أهل الخورنقِ والسديرِ وبارقٍ
والقصرِ ذي الشرفاتِ من سِندادِ
جرت الرياحُ على مكان ديارهمّ
فكأنّما كانوا على ميعادِ
ولقد غَنُوا فيها بِأنعمِ عِيشةٍ
في ظلِّ مُلكٍ ثابت الأوتادِ
فإذا النعيمُ وكلُّ ما يُلهى به
يوماً يصيرُ إلى بِلى ونفادِ*

لم تكن فكرة «الخلود» بعيدة عن عقل الشاعر القديم، فقد كانت تؤرقه وتشقيه، ولكنه أخطأ الطريق إليها إلا ما رأيناه من إشارات لدى بعض الشعراء كحاتم وعروة، فزاده هذا الخطأ شقاء، فلم يعد يرى لروحه مخرجاً من هذا الفناء الذي يحاصرها ويسد آفاقها. ومضى الشعراء يلتمسون لتجربة الموت الفردي ولمأساة المصير الإنساني عزاء من منبع آخر، فارتقوا بهما وربطوهما «بتجربة الموت الكونية» حيث يعزف الكون كله نشيد الفقد، ويردد تراتيل الفناء، وحيث ينعب غراب الموت وحده. تأملوا هذا الكون، وقلبوا النظر في جنباته، فلم يروا حقيقة أخلد من حقيقة «الموت»، فإليها تمضي المخلوقات كلها وإليها تصير. لقد اتسعت دائرة «الرؤية»،

*إياد: قبيلة. الخورنق: قصر بالحيرة. السدير: قصر أو نهر بالحيرة. بارق: ماء بالعراق. سِنداد: نهر قريب من الحيرة، غنوا: أقاموا.

وقرن حبل الموت مخلوقاً بآخر، وصاح بهمّ صـائح الرحيل، فساروا في طريقه اللاحبة إلى بحـر الفناء الأبـدي. وهكذا طفق هـؤلاء الشعـراء يقرنـون تجربة الموت الإنسـاني بتجربة الموت لدى المخلوقات الأخرى كالثور الوحشي وحمار الوحش والقطاة والنسور وغيرها. وهمّ في ذلك يتأسـون بهذا الموت الكوني، ويستمدون منه العـزاء، ويرمزون بمـوت هذه المخلـوقـات لموت الإنسان، ويشبعـون أحـاسيسهمّ ونفوسهمّ بمعـاني الفقد، ويتحـررون من وطأتها الباهظـة في آن معاً، وينفـذون من وراء هذا الموت إلى التأمل والاعتبار، وبـث رؤاهمّ وتصوير مـواقفهمّ من هذا الكـون الجليل. واقرأ في مـراثي الهذليين تجد مـوت الإنسـان مقـرونـاً بمـوت المخلـوقـات الأخـرى في معظم الأحيان، وهمّ يقصون قصص هذه الحيوانات ومـا كان من أمرها وبأسها ومنعتها في الحياة قبل أن يصرعها الموت على نحو ما يقصون ما كان من أمر المرثي ومجده في الحياة قبل أن يصيح به صـائح الردى. وهمّ يبدؤون كثيراً من هـذه القصص بالحديث عن الدهر الملتبس بـالموت كما مرّ بنا، وما أكثر ما تتردد في هـذا الشعر العبارات المتشابهة الدالـة على حتمية الموت كقـولهمّ: **«والدهـر لا يبقى على حدثانه»**، **«أرى الـدهر لا يبقى على حـدثـانـه»**، **« «تـاللـه يبقى على الأيـام...»**، **«فعيني لا يبقى على الدهر...»**، **والله لا يبقى على حدثانه»**، **«ولا يبقى على الحدثـان»**، **«والله لا يبقى على حدثـانه»**، **«ولله فتخاء الجنـاحين...»** الخ... وقـد نجـد هـذه القصص الرمزية في غير شعر الهذليين، ولكنها لا تستفيض هذه الاستفاضة التي نراها في شعر «بني هـذيل». ولعل أشهر قصيـدة في هذا البـاب هي قصيدة «أبي ذؤيـب» العينيـة التي قـالها في رثاء أبنائه، فبـدأها بـالحديث عن المنايـا والدهـر وتصويـر حالـه بعد فجيعتـه بأولاده وكيف تخرّمتهمّ المنية، ثم صـار إلى قصص ثـلاث سردها وأطـال في سردها هي قصص ثور وحشي، وحمار، وبطلين من بني الإنسـان، وختمها كلها كما بدأها بحـديث الموت، فكأننا أمام رثاء كـوني شامل، فهو لا يرثي أبنـاءه وحدهـمّ، ولاالوجود الإنساني وحده، بل يرثي المخلوقات جميعاً!! وقد كتب كل من الأستاذين الجليلين الدكتـور «كمال أبو ديب» في كتـابه «الـرؤى المقنعة»، والـدكتور «مصطفى ناصف» في كتابـه «صوت الشاعر القديم» دراسة قيمـة لهذه القصيدة، فلم يتركا لي شيئاً كثيراً يستحق أن أشقى به.

لقد أرهق الموت عقل الشاعر القديم، وكدّر صفو حياته، فبدت له هذه الحياة بهشاشتها وضعفها موتاً مرجأ أو معلقاً، وغالته مأساة المصير، وأخطأت روحه الطريق إلى الخلود، وغاب عنه أن الخلود المتاح للبشر الفانين ليس خلود الجسد، لكنه خلود آخر، وأنّى له أن يدرك ذلك؟ وجار به التأمل والتفكير وهو يرقب حياة المخلوقات الأخرى، فانطوى على شوك العجز ومرارة القنوط، وطفق يندب «الوجود الإنساني» ويؤبنه ويتفجع عليه.

***

مشكلة الحياة

وكانت مشكلة «مشكلة الحياة ونواميسها» من المشكلات الكبرى التي شغلت عقل الشاعر القديم وأهمّته، بل لعلها هي التي أثارت عقله للتفكير في مشكلة «الموت»، فما كان الموت ليعني شيئاً لولا هذه الحياة. وقد حاول الشعراء استبطان هذه القضية رغبة في الوقوف على أسرارها ومعرفة نواميسها. لكنهمّ لم يتأملوها تأملا ميتافيزيقياً إلا أحيانا قليلة على نحو ما فعل «امرؤ القيس» حين رأى مجافاتها للمنطق وبعدها عنه، فهي توزع الأقدار بين بنيها توزيعاً غامضاً غريباً فكأن الأسباب منفكّة عن النتائج فيما يراه من أمرها:

لا يَضُرُّ العجزُ ذا الجَدّ ولا
ينفعُ المحرومَ إيضاعٌ وكدْ
عاجزُ الحيلةِ مسترخي القُوى
جاءَهُ الدهرُ بمالٍ وولدْ
ولبيبٌ أيّدٌ ذو حيلةٍ
مُحكَمُ المِرَّةِ مَأمونُ العُقدْ
حَصَّهُ الدهرُ وغطّى حَزْمَهُ
وانتضاهُ من عَبيدٍ وسَبَدْ (١٦)*

* الجد: الحظ. الإيضاع: ضرب من السير. القوى: ج قوة. أيد: قوي. المرة: شدة الفتل، أمررت الحبل: أحكمت فتله. مأمون العقد: أي يؤمن انحلالها. حصه الدهر: أسقط عنه ماله ونشبه. انتضاه: سلّه وأخرجه. السبد: الشعر، وأراد المعز.

إنه يـرى أموراً لا يستطيع فهمّهـا أو تعليلها، فـرب عاجز ضعيـف أقبلت عليه الحياة فأمـدته بأسباب العيش وزينتـه، ورب عاقل قـوي يقدر الأمور حق قـدرها، ويحتاط لها أدبرت عنه الحياة إدباراً قاسيـاً فذهبت بماله ونشبه!! ولا ينجو الشاعر من هذه البلبلة والحيرة بيسر، ولكنـه يربط ما يراه ـ وقـد حيل بينه وبين المعرفة ـ بـالدهر حيناً وبالحظ حينـاً آخر، فلا يضير صاحب الحظ أن يكـون عاجزاً، ولا ينفع سيىء الحظ أن يكـون مجدّاً لا يكف عـن العمل والتـدبير. أليس هــذا واحـداً من الأسرار الأبـدية التي أرّقت ومـا تزال تـؤرق الإنسـان في كل أرض وجيل؟ وقد ردّد عـدد من الشعراء هذه المعاني، ولم يجاوزوا ما قاله امرؤ القيس. يقول علقمة الفحل:

ومُطْعَم الغُنـمِ يـــوم الغُنْمِ مُطعَمُــــهُ
أنّــــى تَـــوجَّـــهَ والمحـــرومُ محرومُ

ويـدعـو «عبيـد بن الأبرص» المرء إلى العيـش كما يشاء لأن الغـايـات والأقـدار مجهولة:

أفلحْ بما شئـتَ فقـــد يُبلَغُ بالضـــــ
ـــــعفِ وقــــد يُخدَعُ الأريـبُ*

وقد تكـون الشكوى من الـدهر في بعض المواقف مـوصولـة بهذه المعاني. ولكن الشعراء عـامة لم يتأملـوا هذا الجانب من الحيـاة تأملاً طـويلاً، بل انصرفـوا إلى تأمل الحياة نفسها بدلاً من تأمل أسبابها مكتفين بربط هذه الأسباب بالحظ والدهر.

لقد كـانت «الحياة» مـوضوعاً خصبـاً للتأمل والتفكير. وأول ما يلفت النظـر هو ارتقـاء الشاعـر القـديم بهذا الموضوع إلى مستوى كـوني شمولي، فهـو لم يقتصر على التفكير في الحيـاة الإنسـانيـة وحـدهـا ــ وإن انطلق منهـا ــ، بل ضم إليهـا حيـاة المخلـوقات الأخـرى، وبـذا اتسعت دائرة «الـرؤية»، وارتقى التفكير ليكـون تفكيراً شمولياً يقيم بين الظواهر المختلفـة صلات رحم ووشائج قربى، ولكنه لا «يفلسف» هذه الظواهـر ويرتقي بها إلى مرتبة «التجريـد»، بل يظل دانياً يرف بجناحيـه فوقها، ويحاول أن يقيم بينهـا العلاقـات والأسباب. بعبـارة أخـرى أدق وأوضح: إننا أمـام

* أفلح بما شئت: عش كما تشاء.

إدراك شعري «فني» للحياة الكونية تظهر فيه صورتها الحية المموّهة بالصدق الواقعي. ولسنا أمام فكرة فلسفية تجريدية عن هذه الحياة.

وإذا كنا نحاذر أن نقع في شرك «التجريد» وردّ الشعر إلى مقولات فلسفية جرداء فإننا نحاذر المحاذرة نفسها أن نقع في شرك «التبسيط» وردّ الشعر إلى نقل تسجيلي «فوتوغرافي» للواقع. بعبارة أخرى: نحن أمام شعراء لا يصورون الواقع ـ أو ما يبدو واقعاً ـ من أجل تصويره، بل كي ينفذوا من وراء هذا التصوير للتعبير عن رؤيتهمّ لهذا الواقع وموقفهمّ منه. وسوف يخدعنا هؤلاء الشعراء إذا صدقنا مزاعمهمّ، ومضينا نقصُّ أثرهمّ دون أن نتمهّل ونتنبه ونكثر من الالتفات حولنا. إن كثيراً مما يتكرر في هذا الشعر ويبدو مستقراً أو كالمستقر ـ من صيغ لغوية ومعان وصور وموضوعات ـ يحتاج إلى يقظة عالية ـ أكاد أقول: إلى روح شاعرة ـ للنفاذ إلى صميمه، ومحاولة استنطاقه وفهمّه.

وقد بدا لي أن العلاقات بين المخلوقات في هذا الشعر ـ في كثير جداً من الأحيان ـ ليست علاقات مودّة وتعاطف، ولا علاقات تناغم وانسجام، ولا علاقات حوار، بل هي علاقات صراع مستمر لا يكاد يهدأ. فالبشر في صراع دائم، والمخلوقات الأخرى في صراع مستمر، والبشر وهذه المخلوقات في صراع أبدي، وهؤلاء جميعاً والطبيعة في صراع لا ينتهي ولا يتوقف. والقوة هي سبيل هذا الصراع وأداته والفيصل فيه. وقد يكون تزيّداً لا ضرورة له أن أسوق الشواهد على حروب القبائل، فقد كانت حياتها قبل فجر الإسلام ملطخة بالدماء. ولم تكن هذه الحروب بين القبائل المتباعدة في أرحامها فحسب، بل كانت بين القبائل المتراحمة التي تجمعها آصرة رحم واشجة على نحو ما نعرف من أمر حرب «البسوس» التي شبّ ضرامها عالياً بين ابني وائل «بكر وتغلب» أو من حرب «داحس والغبراء» التي تأججت نارها بين «عبس وذبيان». واقرأ «أيام العرب» في «الأغاني» وفي غيره من مصادر الأدب والتاريخ تجد سيلاً من أخبار هذه الحروب الجاهلية. وكان الشعر ينفّر من هذه الحروب حيناً، ويحضّ عليها معظم الأحيان، ويصورها في كل حين. وأنا أعرف كما يعرف غيري أن كتابا قائما برأسه يضيق عن كل هذا الشعر الذي تراشقت به القبائل كما تراشقت بالسهام، ولكنه ـ على كثرته الكاثرة ـ معروف ذائع في الكتب

الدائرة بين الناس. ولا غرابة ـ والحال هذه ـ في أن يكون باب «الحماسة» هو أعرق أبواب شعرنا القديم وأظهرها. وليس من همّي الحديث عن هذا الباب بل النص عليه. وحسبي أن أقف على واحدة من القصائد «المنصفات» ـ وهي القصائد التي أنصف فيها الشعراء أعداءهمّ ـ للمفضل النُّكْري قالها في حرب بين قومه وقبيلة أخرى تربطهمّ بها صلة القربى:

مشينا شطرَهُمْ وَمَشَوا إلينا
وقلنا: اليومَ ما تُقضى الحقوقُ
بكلّ قرارةٍ وبكل رَيْعٍ
بنانُ فتىً وجمجمةٌ فَليقُ
فأشبعنا السباعَ وأشبعوها
فراحتْ كلُّها تئقٌ يفوقُ
تركنا العُرْجَ عاكفةً عليهم
وللغربانِ من شِبَعٍ نَغيقُ
فأبكينا نساءَهمُ وأبكَوا
نساءً ما يسوغُ لهنَّ رِيقُ
يُجاوِبنَ النِّياحَ بكل فجرٍ
فقد صَحِلتْ من النوحِ الحلوقُ
فلما استوثقوا بالصبرِ منّاً
تُذكّرتِ العشائرُ والحزيقُ (١٧)*

ولا يخفى ما في هذه الأبيات من تصوير حدة الصراع بين هاتين القبيلتين المتراحمتين، فقد قتل من الفريقين خلق كثير، فشبعت السباع والضباع والغربان من جثث هؤلاء القتلى، وناحت النساء على قتلاها حتى بحّت حلوقها من النشيج. ثم تذكر الطرفان حقوق القربى، فصار كلاهمّا إلى ما تقتضيه هذه

* ما تقضي الحقوق: قضاء الحقوق. القرارة: المطمئن من الأرض. الريع: المرتفع. التئق: الممتلىء. يفوق: أخذه البهر. العرج: الضباع. صحلت: بحت. الحزيق: الجماعة.

الحقوق من إطلاق الأسرى والجنوح إلى السلم . وليس في هذا الذي أقوله جديد . فهو ـ كما قلت ـ شائع ذائع . ولكن الـذي يلفت النظر هو صدر القصيدة الذي أخلصه الشاعر لحديث «الحب» :

ألم تــــرَ أن جيرتَنـــــا استقلّـــــوا
فنيّتنــــــا ونيتهــم فـــــــريقُ
فـــدمعي لــــؤلـــؤٌ سلسٌ عُــرَاهُ
يخِرُّ على المهـــــاوي مــــا يليقُ
عَـــدَتْ مـــا رُمْتَ إذ شحطَـتْ سُليمى
وأنتَ لـــذكـــرِهـــا طَـرِبٌ مشـــوقُ
فـــودِّعْهـــا وإن كـــانت أنـــاةً
مبتّلـــــــــــةً لها خَلْـقٌ أنيـقُ*

ليس في هذا الغنـاء الناشج الحزين أمر واحـد لا يهزّ القلب ، فقد ارتحل جيرانهم عنهم ، وتقطعت الأسباب بينهم وبين هـؤلاء الجيران ، فغدا لكل فريق نيـة أو وجهة سفر تخالف وجهـة سفر الآخـر وتفارقها ، فأجـزعه الفراق وأبكـاه بكاءً غـزيراً فكأن دموعه حبات لولؤ خانها السلك فانفرطت وتهاوت ليس لها ما يحبسها عن السقوط . وقد جاوزت حبيبته الظاعنة «سليمى» كل مـا كان يطلبه ويبتغيه ، فهو مشوق محزون لفـراقها ، ولكنـه لا يملك إلا أن يـودّعها على ضيـق وشوق وحـزن ، ويـذكر أنـاتها وحلمها وجمالها .

لقد قلت غير مرة : إن مواقف الوداع مواقف عاطفية تصلح لحمل دلالات رمزية وهّاجـة . وليست تخطيء العين مـا في حديث هـذا الشاعر مـن الرمز الـذي يخطف وميضـه البصر . فليست «سليمى» وأهلها سـوى رمـز للقبيلة المعـادية التي تصلهـا بقبيلـة الشـاعـر صلة القـربى . وقـد كـانت القبيلتـان قبل الحرب تعيشـان في أمن وطمأنينـة تُظِلُّهما علاقـات الجوار والود ، ثم وقعت الحرب فتفـرق الشمل واختلفت

* استقلوا : ارتحلـوا . النية : وجهة المسـافر . فريق : متفـرقة . العرى : طـوق القلادة . يليق : يثبت . أناة : حليمة . مبتلة : تامة الخلق .

وجهات النظر، وصارت كل منهما إلى ما تراه دون غيره، وحزن الشاعر وبكى من هذه الحرب التي عبثت بالصفاء والود والجمال، وقد جاوزت هذه الحرب كل ما كان يتوقعه الشاعر فأورثته الهمّ والدمع، وراح يذكر ما كان من خصال هؤلاء الأعداء وأناتهم وحلمهم وجمال جوارهم، فلا تزيده الذكرى إلا شوقاً وطرباً. سليمى وقومها رمز للقبيلة الأخرى، ورحيلهمّ رمز للحرب، وبعدهمّ (**شحطت سليمى**) رمز لبغي هذه الحرب وتجاوزها كل توقع، وبكاؤه على رحيل «سليمى» بكاء على ما صارت إليه القبيلتان، وشوقه وطربه إلى الحبيب المفارق رمز لأيام الود والصفاء والحب الغابرة، وجمال هذه الحبيبة وتمام خلقها واكتمال رمز لبطولة هؤلاء الأعداء الأقارب، واعترافه وإقراره بهذا الجمال رمز لاعترافه وإقراره ببطولة هؤلاء الأعداء. فهل نستغرب بعد هذا كله أن تظهر روح الإنصاف في هذه القصيدة، فيقال لها: «المنصفة»؟

أرأيت كيف يكون الشعر رمزاً، وكيف تجري في عروقه روح الفن الساحرة؟ وهل نصدق الشاعر فيما كان يزعمه أو يوهمّ به من أمر الحب والغزل؟ إنه يمكر بنا، ويخادعنا هذه المخادعة الفنية الآسرة.

فإذا نظرنا في موضوعات هذا الشعر وأبوابه الأخرى ألفينا هذا الصراع عينه، ورأينا «القوة» تفجّ غمار هذا الشعر، وتعلن نفسها ربيئته وكاتمة أسراره، لا فرق في ذلك يذكر بين كثير من أغراض هذا الشعر كما يسميها الباحثون.

يرثي عبد يغوث نفسه قبل الموت، فإذا هو يستعرض قوته وبسالته وبطشه بالأعداء:

وكنت إذا ما الخيل شمَّصَها القنا
لبيقاً بتصريفِ القناةِ بنانيا
وعاديةٍ سومَ الجرادِ وزعتُها
بكفي وقد أنحَوا إليّ العواليا*

ويرثي «دريد بن الصمة» أخاه، فتبرز صورة الحرب:

---

* شمصها: نفرها. القنا: الرماح. العادية: الخيل. سوم الجراد: انتشاره في المرعى. وزعتها: كففتها. أنحوا: وجهوا. العوالي: الرماح.

وإن يكُ عبــــدُ اللــهِ خلّى مَكــــانَــهُ

فما كــــان وقّــافــاً ولا طــائشَ اليــدِ

رئيسُ حـــــروبٍ لا يـــــزالُ رُبيئـــــةً

مشيحاً على محقـوقفِ الصُّلب مُلبدِ(١٨)*

وترثي الخنساء أخاها «صخراً» فإذا هو:

حمّال ألـــويـــــةٍ، هبّـــاط أوديـــــةٍ

شهّـــاد أنــديـــةٍ، للجيشِ جـــرّار

وما من حـديث عن «الشيب والشباب» إلا وهو معطـوف إلى الحديث عن القوة والتفتي إلا نـادراً. وما من مـديح مستملح إلا وحـديث القوة فيـه يضارع أحـاديث القيم الأخـرى وينـافسها، وقـل مثل ذلك في الاعتـذار. وينبغي أن نتذكـر أن هـذه «القوة» تعبث بـالقيم الأخرى وتخلخلها، وتنـزع الطمأنينة من نفس الشـاعر في كثير من الأحيان. انظر إلى قول «النابغة» في «النعمان بن المنذر»:

فأنـت ربيعٌ يَنْعَـشُ النـــاس سيبُـــهُ

وسيفٌ أُعيرتْـهُ المنيــةُ قاطعُ**

هل نستطيع أن نفهمّ هذا البيـت على وجهه دون أن نتصور هـذا السيف مسلطا على رؤوس هـؤلاء الناس الـذين ينعشهمّ بعطائه؟ أليس الموت والحيـاة بيد المـدوح يوزّعهمّا حسب مشيئتـه على الناس؟ وقل مثل ذلك في صورة نهر «الفـرات» المشهورة في مدحه له:

ومـــا الفــراتُ إذا هبَّ الــريــاحُ لـــه

تــرمي غـــواربُـهُ العبرينِ بـالـــزّبــدِ

يُمــــــــــــدُّهُ كــلُّ وادٍ مترعٍ لجبٍ

فيـــه ركـــامٌ مـن الينبـــوتِ والخَضَـــدِ

---

* خلى مكانه: مات. الوقاف: المحجم عن القتال. الربيئة: الطليعة. المشيح: الجاد. المحقوقف: المعوج. الملبد: الفرس عليه لبد السرج.

** السيب: العطاء

يظـلُّ من خـــــوفِـــــهِ الملّاحُ معتصماً
بـــالخيـــزرانـــةِ بعـــد الأينِ والنّجَــدِ
يـــومـــاً بأجـــودَ منـــه سيبَ نـــافلـــةٍ
ولا يحولُ عطـــاءُ اليـــومِ دونَ غـــدِ*

ولا يخفى ما في هـذه الصورة من بشـائر الحياة ونذر الموت، فـالفرات هـو باعث الخصب والحياة، وهـو أيضاً هذا النهر الغاضب الذي يجتث الحياة ويدمـرها، هو الذي ييسر الحياة على الملاحين وهو الذي يعصف بهمّ ويلقي الرعب في قلوبهمّ حتى يـوشك أن يطويهمّ. إنـه صـورة حيـة أو رمزيـة لهذا الممـدوح الذي يتعـانق في كفـه النقيضـان «الموت والحياة» أو «القـوة والكـرم» (١٩). ولسـت أحـب أن أمضي في الاستظهار على هذه الحقيقة، فحياة الناس في هذا الشعر تظللها الحراب والسيوف، وتحميها القوة أو تبطش بها، وقانون الحياة الخالد هو «الصراع».

وليس الصراع وقفـاً على الحياة الإنسـانية وحـدها، بل هـو ظاهـر بارز في حيـاة المخلوقات الأخرى. وإذا دل هذا على أمر فإنما يدل على تصور هؤلاء الشعراء للكون ونواميسه، فهمّ يتصـورون هذا الكون ميدان معـركة كبرى يختلف أبطالها، فهمّ بشر أحيانـاً وأحيانـاً مخلوقـات أخرى، ويغيب هـؤلاء الأبطال فيخلفهـمّ فرسـان آخرون يعيدون سيرة أسـلافهمّ وهكذا. ميدان المعركـة واحد، وأبطالها مختلفون متعـاقبون، ولكن جوهرها ثابت لا يتغير، وغايتها واحدة لا تتحول ولا تتبدل، فليس ثمة معركة بـلا صراع، وليس من هدف لهذا الصراع سـوى المحافظـة على البقاء أو على الحيـاة وافرة خصبة. إن الصراع هو جوهر الحياة الكونية وناموسها الخالد، فليست تستقيم إلا به. هـذا هو الـدرس الذي نتعلمه من الشـاعر القديم، فهل مـا نزال في حـاجة إليه؟ يتوعـد «عميرة بن جعَل» رجلين، وينعت سلاحه الذي أعـده للقائهمّا، ويبدأ قصيدته بالحديث عن أطلال الحي، فقد مضت عليها السنون فعفت آثارها، ولم تبق منهـا غير النؤي ومـرابط الـدواب الدارسـات، وبقيـة من حطب ذعـذعتها الـريح

* غواربـه: أمواجـه. العبران: الناحيتان. الـركام: الحطام. الينبـوت: شجر. الخضـد: ما تكسر. الخيزرانة: سكان السفينة. الأين: الإعياء. النافلة: العطاء الزائد.

والأمطار فهي مبعثرة في كل مكان، ثم يمضي في حديثه قائلا:

قفـــارٌ مَـــــروراةٌ يَحَارُ بها القطـــــا
يظـلّ بها السَّبْعـــــــانِ يعتركـــــــانِ
يُثيرانِ مــــــن نســــجِ الترابِ عليهمّا
قميصينِ أسماطـاً ويــرتـــديــانِ (٢٠)*

لقد أقفرت هذه الديار فلا نبـات فيها ولا ماء (مروراة)، وهي لبعدها يحار القطا فيها، ولذا فإنها لغيره أشد حيرة لأن العـرب تضرب المثل به في الاهتداء. ولئن أقفرت هذه الديار من البشر لقـد أمست ميداناً للوحوش الضاريـة تتعارك وتتصارع فيها!! وقد تقول في هذا النص قولاً متفرقـاً ههنا وههنا، ولكنني أرجو ألا يغيب عنك أمران همّا: هذا الصراع الـذي يحكم حياة هذه السبـاع كما يحكم حياة البشر، وهـذه البنية الشعريـة الرامزة. إن صراع هذه السبـاع رمز للصراع بين الشاعر وخصميه وترشيح لهذا الصراع. ما في ذلك ريب. ولكن ما ظنك بهذا القطا ـ وهـو رمز الهداية ـ الذي يحار في هذه الـديار؟ هل نخطىء إذا ظننا أن صـورة القطا ههنـا رمز ـ وقـد يكون لا شعورياً ــ لإحساس الشاعر بـالحيرة في هذه الحياة؟ ولعل هذه الحيرة ومـا رافقها من مشاعر الضياع هي التي جعلت الشاعر يعتد بسلاحه الذي أعده لمواجهة الخصمين أو المجهول القادم.

وزعم «النابغة الـذبياني» أن فرسه قـد ألحقته بأول الخيل ـ ولم يكن النابغـة فارساً معدوداً في قومـه، فكيف استقام له هذا الزعم؟ ـ، ومضى ينعتهـا ويصور سرعتها، وانتهى به التصـوير إلى تشبيهها في سرعتها بـالقطاة، فاستطـرد في الحديث عن هذه القطاة، وقص ما كـان من أمرها وأمر الصقر على عـادة أولئك الشعراء في الاستطراد في معرض الصورة. قال:

أو مَـــرُّ كُـــدريّـــةٍ حـــذّاءَ هيّجَهـــا
بـــــردُ الشرائعِ مـن مَـــــرّانَ أو شَرَبُ

---

* مروراة: لا نبات ولا ماء فيها. السبع: المفترس من الحيوان. يعتركان: يلتمس كل منهما أكل الآخر من الجدب. الأسماط: البالية ههنا.

أهـــوى لها أمغـــرُ الســـاقين مختضعٌ
خُـــرطـــومُـــهُ من دمـــاءِ الطيرِ مختضِبُ
حتـى إذا قبضَتْ أظفـــــارُهُ زَغَبـــــاً
من الـــذُّنــــابـى لها أو كـــادَ يقترِبُ
نَجَتْ بضربٍ كـــرجـعِ العين أبطـــؤهُ
تعلـــو بجـــؤجـــؤهـــا طـــوراً وتنقلبُ
حـــذّاءُ مـــدبـــرةً سكّـــاءُ مقبلـــة
للماء في النحـــرِ منهـــا نَـــوطـــةٌ عَجَبُ
تسقي أُزيغـبَ تُـــرويـــه مُجاجتُهـــا
وذاك مـــن ظِمئِهـــا في ظِمئِـــهِ شُرُبُ
مُنهـــرت الشّـــدقِ لم تنبتْ قـــوادِمُـــهُ
في حـاجبِ العين من تسبيـدِهِ زَبَبُ(٢١)*

إنها قطاة سريعة هـاجها الطعام والماء البارد فجـدّت في طيرانها إليهما، فأبصرها صقر مـدرب على صيد الطير، فـانقض عليها يفـرسهـا، فقبضت أظفاره بعض ريش ذنبهـا، فأحست الخطر، فضمّت جناحيها وراحت تضرب بهما الفضاء خائفة مذعورة حتى نجت منه، ووصلت إلى عشهـا حيث ينتظرها فرخهـا الأزغب الذي لم تنبت قوادم جناحيـه بعد فهـو لا يستطيع النهوض أو الطيران، وقـد ألوى بـه العطش أو كاد، فـراح يفتح شدقـه الواسع، وراحت تسقيه مما ادخرته في حوصلتها وقت ورودها الماء.

وأول مـا ينبغي علينا أن نستبعـده هو زعم الشـاعـر إذ أردنا أن نفهمّ هـذا النص فهماً معقولاً، فلم يكن غرض الشـاعر من حديث هذه القطاة تصويـر سرعة الفرس، ولاأظن أن تصوير الفرخ وضعفه يغذّي فكرة (السرعة) المزعومة. وإذن فقد كان الشاعر يرمي إلى

* الكدريـة: القطاة. الحذاء: السريعة. مران: قـرية كثيرة العيون والآبـار والمزارع. الشرب: الطعام الذي إذا أكلتـه شربت عليه. أمغر السـاقين: صقر. مختضع: منقض. الزغـب: صغـار الريش. الذنابي: ذنب الطائر. الضرب: الإسراع ههنا. كرجـع العين أبطؤه: سريع جدا بمنزلة رد الطرف. الجؤجؤ: الصدر. سكـاء: لا أذن لها. النوطة: الحوصلة. المجاجـة: ما مجت في منقاره. الظمء: وقت الشرب. منهرت: ، واسع. التسبيد: وقت طلوع الريش. الزبب: كثرة الريش.

أمر آخر غير السرعة. كـان يريد أن يصور «الصراع» من أجل البقاء، فهـذا الصقر يريد قنص هذه القطـاة لأن بقاءه مـرهون بها يصيـد، وهذه القطـاة تجدّ في الطيران لأن حياتها وحياة فرخها مـرهونتان بنجاتها. ولا يخفى تعاطف الشاعر مع هذه القطـاة وفرخها، فهو يصـور هذه القطـاة في ضعفهـا وخـوفها وطيرانها، ويعجب من هـذا الطيران ومن هـذه الحويصلة التي تدخر فيها أسباب الحياة لفرخها «**للماء في النحر منها نوطة عجب**»، أو قل: هو يصور هذه الأمـومة الحانيـة الـرؤوم «**تسقى أزيغـب ترويـه مجاجتها**»، وهـذه الطفـولـة الضعيفة المغلـوبـة على أمـرها فيكـاد ينقل إلينـا عـدوى الإحساس بـالشفقـة والتعاطف. ولقد قلت سابقا إن الناس يتعاطفون مع «الضعيف» لأنهمّ يحسون فيه معاني الضعف الإنساني، وينفـرون من «القوي» ولو أثار إعجابهم لأنهم يحسـون أنه يهددهم. ولعل هذا هو سر تعاطف «النابغة» مع هذه القطاة وفرخها. هل أقول: إن القطاة معادل شعري لـلإنسان في ضعفـه وهموم حياتـه، وإن الصقر معـادل شعري للقـوة وجبروتها؟ وليس ذلك بعيدا عن الصـواب، بل لعله الصواب عينه، فنحن نـرى هذا الصقر وغيره من سباع الطير كالعقاب ترمز للقوة التي تفتـك بالمخلوقات الضعيفة في أكثر من قصيدة في هذا الشعر. ومن يقرأ مراثي الهذليين يجد صدق هذا الرأي وسداده[٢٢]. ومهمّا يكن من خلافنـا حول هذه الـرموز فإننـا لن نختلف في أن «النابغة» كـان يصور «الصراع» من أجل البقـاء في عـالم الطير، وكان مشغـولا بهذه القضيـة ومهتما بها أكثر مـن انشغالـه أو اهتمامه بسرعة الفرس.

ويتحـدث «عبيد بن الأبـرص» في معلقته عـن هذا الصراع حـديثا صريحا حينـا ورامزا حينا آخر. يقول في حديثه عن أطلال الديار:

وبُـــدّلتْ مـن أهلهـــا وحـــوشـــاً
وغـــــيّرتْ حـــــالَها الخطـــوبُ
أرض تَـــــوارثُهـــــا شعـــــوبٌ
وكـــلُّ مـن حلّهـــــــــا محروبُ
إمّـــــا قتيـلٌ وإمّـــــا هـــــالـكٌ
والشيـبُ شَيْـــــنٌ لمن يَشيبُ*

* شعوب: المنية. محروب: مسلوب.

إن الموت هـو الذي يـرث الأرض، وكل من حلّهـا محروب، فهـو إما قتيل وإمـا هالك. وإن الصراع ـ والقتل ذروتـه ـ هو قانـون الحياة الكونية الـذي تخضع له حياة المخلوقات جميعـا. ولا يلبث «عبيد» أن يحدثنا عن فرسـه المشرفة الحادة البصر كأنها «عقاب». ثم يستطـرد في وصف هذه «العقـاب» المدربة على الصيد. ويصـور هذه العقاب وقد قضت ليلتها على رابية لا تأكل ولا تشرب كأنها عجوز يمنعها الثكل من الطعام والشراب، فلما أصبحت في غـداة باردة والجليد يتسـاقط عن ريشها أبصرت ثعلبا بعيدا تفصله عنها أرض جرداء، فنفضت ريشها وأسرعت إليه، فشعر بها وهمّ بالفرار، فطارت مسرعة تنساب انسيابا، فملأه الذعر والخوف، فإذا هو يدب دبيبا، فأدركته فطرحته أرضا فهو مكروب تكدح الحجارة وجهه، ثم مضت تعركه وقد نشب مخلبها في جنبه، فهو يعوي ويصيح مما هو فيه:

كـأنها لِقـــــــــوةٌ طَلـــــــــوبُ
تَخِرُّ في وكـــــرهـــــا القلــــــوبُ
بـــــــاتتْ على إرَمٍ عَـــــذوبـــــاً
كـأنها شيخـــــــــةٌ رَقُـــــــوبُ
فـأصبحَـتْ في غَـــــــداةِ قِـــــرّةٍ
يسقـطُ عـن ريشهـــــــــا الضريـبُ
فـأبصرَتْ ثعلبـــــــــاً سريعـــــــاً
ودونـــــــــه سبسـبٌ جَـــــــديـبُ
فنفضـــت ريشهـــــــــــا وولّــت
فـــــذاك مـن نهضـــــةٍ قـــــريـبُ
فـــــاشتـــــالَ وارتـــــاعَ مـن حسيسٍ
وفِعلَـــــــــــــهُ يفعـلُ المذؤوبُ
فنهضـت نحـــــــــوهُ حثيثـــــــةً
وحَـــــــــرَدَتْ حَـــــــردةً تسيـبُ
فـــــدبَّ من خـــــوفهـــــا دبيبـــــاً
والعينُ حِملاقُهـــــــا مقلـــــــوبُ

فأدركتــــــهُ فطــــــــرَّحتـــــهُ

والصيــــدُ مـن تحتهـــا مكـــــروبُ

فجــــدّلتـــــهُ فطـــــرّحتـــــهُ

فكـــدّحـت وجهَـــهُ الجبـــوبُ

فعــــاودتـــهُ فـــــرفّعتـــــهُ

فأرسلتــــهُ وَهْـــوَ مكـــــروبْ

يضغـــــو ومخلبُهـــا في دفّـــهِ

لابــــدَّ حيــــزومُــهُ منقوبُ*

لماذا جعل «عبيد» هـذه العقاب تبيت تلك الليلـة الباردة فوق تلك الـرابية؟ أهي شعيرة تـؤديها للحصول على صيـد؟ هل يـريـد أن يقول: إن التماس الـرزق مرهـون بالشقـاء والسعي؟ ما أكثر مـا حدثنـا الشعراء عن هـذا الشقاء في سبيل العيش كما سنرى. ولماذا جعل الشـاعر هـذه العقاب كعجـوز لا يبقى لها ولد؟ أغلب الظن أن إحساسـه العميق بالفقـد هو الذي هـداه إلى هذه الصـورة. ومما يقوي هذا الظن أن مشـاعر الفقد تتغلغل في ثنايا القصيـدة من أولها إلى آخرها، ويكفي أن ننظر إلى هـذه القصيدة نظرة عجلى لنـرى صدق ذلك، فنغمـة الفقد عاليـة طاغية فيهـا، فهي في حديث الأطـلال، وفي حديث الهلاك والموت، وفي اختلاس النعم، والآمـال الكاذبة، والإبـل الموروثة، والسالـب المسلـوب، وغيبة الميت، وفي حكايـة العقاب وصورة هذه العجوز. إنها تقترب مـن معلقة «امرىء القيس» في أحـزانها ونواحها على الحيـاة الكونيـة بل لعلها أعلى نشيجـا. ولست أغـالي إذا قلت: إن «عبيـد بن الأبرص» يـرثي الحيـاة الكـونيـة رثاء يقطـر مـرارة وإحساسا بالفجيعة، فهـو لا يكاد يرى سوى الموت والقتل والخراب، ولا تخامره

* لقـوة: عقـاب. القلوب: قلـوب الطير التي تصطـادهـا. إرم: رابية. العـذوب: الـذي لا يأكل ولايشرب. الرقـوب: التي لا يبقى لها ولد. الضـريب: الجليـد. وذلك من نهضة قـريب: أي هي قريبة من النهـوض إذا ما رأت صيدا. اشتال: رفع ذنبـه. المذؤوب: الخائف. حردت: قصدت. تسيب: تنساب. الحملاق: ما غطته الجفون من بيـاض مقلة العين. الجبوب: الحجارة. جدلته: طـرحته أرضـا، من الجدالـة وهي الأرض. يضغـو: يصيح. مخلبهـا: ظفرهـا. الـدف: الجنب. الحيزوم: الصدر. منقوب: مثقوب

الرغبة في المقاومة فكأنما استمكن العجز منه، وردّه إلى القنوط البصير. ولنستمع إليه قليلا:

أقفـــرَ مـن أهلـــهِ ملحـــوبُ
فـــالقُطبيّـــاتُ فـــالـــذَّنـــوبُ
فـــــراكسٌ فثعـــالبـــاتٌ
فـــذاتُ فِـــرقَين فـــالقَليـبُ
فعـــــــــردة فقفـــــــا جِبرٍّ
ليـس بها منهـمُ عَـــــــريـبُ*

أرأيت كيف ينشر وشاح الموت الأسود فوق هـذه الديار التي تتلاحق صفـوفا؟ وهل أشعرك هذا العطف المتـلاحق بالفاء بجحافل الموت التي دمـرت الحياة في هذه الديار، وقضت على من فيها من البشر فلم يبق أحد من ذكر أو أنثى؟ وماذا تقول في هذا الشعر إذا لم تقل إنه رثاء للوجود الإنساني؟ ولا يلبث هذا الشاعر أن يقرن مصير الوحوش بمصير البشر، فتعلو نغمة الفقد، ويتعمق الإحساس بالفجيعة:

وبُـــدِّلت مـن أهلهـــا وحـــوشـــاً
وغيّرتْ حـــــالَها الخطـــــوبُ
أرضٌ تَـــوارَثُهـــا شَعـــوبٌ
وكـلُّ مـن حلّهـــــــا محروبٌ
إمـــا قتيـلٌ وإمـــا هـــالـكٌ
والشيـبُ شَيْـــــنٌ لمن يشيـبُ**

الموت وحـده هو وارث هـذه الأرض، وكل مخلـوق فيهـا محروب، فهو إمـا قتيل وإما هـالك!! لقد علت مـوجة الحزن والفقد، فغـدونا أمام رثـاء وندب للحياة الكونية قـاطبة. ويمضي الشاعر يردد هذه النغمات الحزينـة القاسية في

* هـذه الصفـوف المتلاحقـة من الأسماء (ملحـوب....... فقفـا جبر) هي أسماء أمكنـة. ليس بها عريب: ليس فيها أحد من ذكر أو أنثى.
** شعوب: المنية. محروب: مسلوب.

تضاعيف هذه القصيدة حتى آخر كلمة فيها. وإذن ليست هذه العجوز المفجوعة المرزّأة بأولادها هينة الشأن أو قليلة الخطر، فهي تعبير عن روح القصيدة وفضائها النفسي، بل إنها بؤرة القصيدة كما كانت «قفا نبك...» بؤرة معلقة امرىء القيس. وإذا كانت هذه العقاب قد صارت عجوزا شمطاء مرزّأة فإن هذه العجوز قد اكتسبت بعض ملامح هذه العقاب أو صفاتها، ولعل أبرز هذه الصفات حدّة البصر والقدرة على التأمل البعيد، وكيف لا تكون كذلك وقد بلت صروف الدهر وعواديه، وعجمت عيدانه، وغدت عصية على أن تغرها مظاهر الأحداث والأشياء. لنقل إنها رؤية القلب والعقل الثاقبة التي توازي حدة البصر ورؤيته الثاقبة لدى العقاب. وقد ضربت العرب المثل بالعقاب في صحة البصر، فقالت: «أبصر من عقاب»، ولهذا السبب شبه الشاعر فرسه بها لا لسرعتها كما يدل على ذلك الشعر نفسه. ولئن كانت هذه العقاب فاجعة اليوم إنها ستكون كهذه العجوز مفجوعة غداً أو غداة غدٍ، وسيحل بها ما حل بأهل الديار ووحوشها من قبل. طوفان من مشاعر الفقد يحاصرك أينما اتجهت.

ولا يلبث هذا الشاعر أن يضيف لوحة مأساوية جديدة إلى لوحاته السابقة حين يصور هذا الصراع الناشب بين العقاب والثعلب. وهو صراع تحكمه القوة. ويستدعيه قانون الحياة الكونية، وتقتضيه الرغبة في «البقاء». ما كان أعظم المتنبي حين قال:

بــذا قضتِ الأيــامُ مــا بين أهلهــا
مصــائبُ قــومٍ عنــد قــومٍ فــوائدُ

لقد أدرك «عبيد» كما أدرك غيره أن الصراع هو جوهر الحياة وقانونها الخالد، وأن وجود الإنسان وسائر المخلوقات وجود عرضي هش، وأن الفناء قدر لا مفر منه.

ويحفل شعرنا القديم بتصوير ضربين آخرين من الصراع همّا: الصراع بين الإنسان والمخلوقات الأخرى، والصراع بين المخلوقات جميعا وبين الطبيعة. ويتواشج هذان الضربان تواشجا متفاوتا باختلاف الشعراء وتفاوت القصائد. ويظهر ذلك جليا في لوحة الصيد في القصيدة، أو فيما يعرف بقصص الحيوان

الـوحشي كالثـور والبقـرة والحمار، وفي قصـة مشتار العسل «العسّـال»، وفي قصتين أخريين سنخصهما بالحديث في موضع آخر.

يردد الشـاعر القديم الحديث عن قصص الحيـوان الوحشي، وهي القصص التي أفـاض في الحديث عنهـا أصحاب المذهب الأسطـوري. وكنت قـد عنيت بهذه القصص منذ عهد بعيد في كتاب يوشـك أن يكون وقفا عليها وعلى علاقاتها بأجـزاء القصيدة الجاهليـة، وذهبت فيه مـذهبـا مغايـرا لما ذهب إليه أصحـاب المذهب الأسطـوري (٢٣). ولست أريد أن أعيـد القول فيها، فأنـا اليوم أعمق إيمانا بما قلتـه منذ قـرابة ربع قـرن. بيد أنني سأنظـر في جانب منهـا هو الجانب المتصل بموضوعنا الحالي.

ترد هذه القصص في سياقين لا ثالث لهما في هذا الشعر هما سياق وصف الناقة، وسياق الـرثاء وبكاء الشبـاب الغابر، وتختفي النـاقة من هذا السيـاق. وتختلف هذه القصص إحداها عن الأخرى اختلافا كبيرا، ولكنها ـ على الرغم من هذا الاختلاف ـ تتشـابه في أمـور شتى، فهي جميعـا في السياق الأول تبـدأ أو تتفـرع من الحديث عن صفة واحدة من صفات الناقة هي صفة «السرعة». ومهما تكرر ورود هذه القصص ـ وهو يتكـرر كثيرا ـ فإنها تبـدأ من هذه الصفـة. وهي في السياق الثاني ــ سياق الـرثاء وبكاء الشباب ـ تبدأ أو تتفرع دائما ودونما استثناء من الحديث عن الدهر والأيام. وقد سبق أن قلنا مراراً: إن الناقة معادل موضوعي للشاعر. وفي ضوء هذه الحقيقة لايكون بين الحديث عن سرعة الناقة والحديث عن صروف الدهر وحـدثانه فرق ـ أي فرق ــ، فهذه السرعة ليست سرعة الناقة ولا سرعة الشاعر، ولكنها تصوير وتجسيد لإحساس الشاعر بسرعة الأيام وتواليها واختـلاف صروفها. وأنصع دليل على ما أقول هو النظر في أمر هذا الحيوان الـوحشي الذي تحولت إليه الناقة، فهـو في هذه القصائد جميعا لا يستقر على حـال واحدة، بل تتغير أحـواله بتغير الأيـام والليالي وتـواليها. ودع عنك مزاعم الشعراء في هـذا الباب، فهي مزاعم ماكرة مضللة، فيهـا من غموض الفن ما يدق حتى يوشك أن يخفى. ما أكثر ما قلت: إن الشاعر القديم مولع بفكرة الدهر، مـؤرق بها، تشـاغل عقلـه وضميره أبـدا. وإذن إن بـدايـة هـذه القصص جميعـا في السيـاقين معا هي بـداية واحـدة عند التحقيق، وهي تنشأ في رحم واحـدة هي رحم

الدهر وصروفه وكر أيامه ولياليه، ومن هذه الرحم تولد. وهي تعبر عن إدراك الشاعر لفكرة الدهر، وتجسد إحساسه بصروف هذا الدهر.

وفي هذه القصص جميعا في كلا السياقين صراع مستعر لا يهدأ ولا ينطفىء بين الإنسان والحيوان الوحشي، ولذا فإن هذه القصص ذات بنية درامية حافلة بضروب من الصراع شتى، بعضها خارجي يدور بين المخلوقات، وبعضها داخلي تمور به النفوس وتغلي. ولسنا نخطىء إذا زعمنا أن هذه القصص هي المنطقة الأرجوانية في القصيدة القديمة، فهي ملطخة بالدم في معظم الأحيان. ففي قصة الثور الوحشي نجد الصراع بين هذا الثور والصياد الذي يهيج كلابه، ويغريها بالثور فتملؤها شهوة الظفر والغنيمة، وتقع المعركة بينها وبين الثور، وإذا جاءت القصة في سياق الرثاء أو بكاء الشباب كان الصياد كلّابا وراميا، واشترك في المعركة فزادها حدة وضراوة ومأساوية. وفي قصة حمار الوحش يتجلى الصراع بين الحمر الوحشية التي ترد شريعة الماء لتنقع غلتها، وتقتل مرارة الظمأ، وبين الصياد الرامي الكامن في قُترته أو برأته المموهة وقد أعد قوسه وراش سهامه انتظارا لهذه الحمر، وعلى شريعة الماء تتجمع الرغاب المتناقضة، فالحمر تحلم بالماء بعد الجهد والمشقة ومرارة العطش وها هو ذا الماء أمامها، والصياد يحلم بالحمر وقد جمع فقره وشقاءه إلى فقر أسرته وشقائها، وهاهي ذي الحمر أمامه. ولكنها - كما نرى - أحلام ورغاب متناقضة مرهون تحقيق بعضها بالقضاء على بعضها الآخر، فكأنما يأبى الدهر إلا أن يرهن سعادة قوم بشقاء قوم آخرين، ويكون ما لا مناص منه، ويقع العدوان على هذه الحمر.

وفي قصة «البقرة الوحشية» يكون الصراع أشد وأعمق فجيعة من القصتين السابقتين، فهو حينا بين السباع وولد هذه البقرة الذي خلفته وحيدا، وأنفقت طرفا من يومها ترعى حتى إذا اجتمع اللبن في ضرعها أيقظ في نفسها مشاعر الأمومة، فسعت إليه ترضعه لو كان حيا فيرضع! لقد مزقته السباع، ولم تبق منه سوى قطع من الجلد، فراحت هذه البقرة تسوفها بأنفها كما تشم أم مفجوعة بقايا ابنها القتيل!!

حتى إذا فيقــةٌ في ضَرْعِهــا اجتمعت

جــاءت لتُرْضِعَ شِقَّ النفسِ لــو رضعــا

عجــلاً إلى المعهــدِ الأدنى ففــاجــأهــا
أقطــاعُ مسكٍ وســافَـتْ من دمٍ دُفَعَــا*

لقد ألهاها طلب المرعى وضرورات العيش عن حوارهـا فكان ما كان «فإذا المنيـة أقبلت لا تدفع». وهو ـ أي هذا الصراع ـ حينا آخر بين هذه البقرة والصيادين.

وقلما تخلو قصة من هـذه القصص من هذا الصراع المرير، فإذا خلت ـــ ونادرا ما تخلو ـ فالأسباب تتصل بموقف الشـاعر النفسي على نحو ما بينت في كتاب «الرحلة في القصيدة الجاهلية».

وهذه القصص جميعا في السياق الأول ـ سياق الحديث عن الناقة ـ محملة بالشقاء في سبيل تأمين أسباب العيـش. فنحن نرى حمار الوحش مع أتـانه أو في طـائفة من الأتن الضرائر ـ ضرائر لم يؤذه مالها، كما يقول الأعشى ـ لا يكدره إلا ما قد يكون من معاسرة هذه الأتن أو بعضها له، ولكنهـا معاسرة تصير إلى الحسنى بعد حين، أو ما يكون من معـاركته وصراعـه للذكـور، ودفعها عن هـذه الأتن. لقد أمكنـه الرعي، وطـاب لـه المرعى، ولكنها حـال تحول حين يصـوّح النبت، وتجف الينـابيع، وتنشّ الغـدران، فيجـد هـذا الحمار نفسـه في المأزق الحرج، وتبـدأ رحلـة البحث عن الماء والكلأ بما فيهـا من القلق والحذر والخيبة ومرارة العطش ومشقة الـرحيل. ونحن نرى الثور الوحشي يرعى برقة من البراق المتناثرة على صدر الصحراء، ولكن الليل لا يلبث أن يدهمّه حـاملا تحت معطفه الأسـود الريح العـاصفة والزمهـرير والبرد، فيلجأ إلى واحدة مـن شجر الأرطى يحتمي بها، ويلـوذ بأغصانها وجذعهـا، ويحاول أن يكتنس لنفسه مكنسا، تحتهـا فتعابثه الريح وتقـوض ما رفع من التراب، ويقضي ليلة عسيرة نكداء يعالج فيهـا المطر والبرد والظلمة الدامسة. وقل مثل ذلك أو قريبـا منه في أمر البقرة الـوحشية. ولكن طـرفا من هـذا الشقاء يتبدد ويختفي في سيـاق الرثـاء وبكاء الشبـاب، ويحل محلـه التركيز على المنعـة والقـوة وصفـاء العيش لتكون المفـارقـة بين الحالين ـ حال الحياة وحال الموت ـ أشد وأقسى وأنفذ في القلب.

---

* الفيقـة: اللبن الذي يجتمع في الضرع بين الحلبتين. شق النفس: أراد ولـدها. لـو رضع: لو كـان حيا فيرضع. المعهد: المكان الذي تركته فيه. المسك: الجلد. سافت: شمّت.

وتختلف نهايات هذه القصص في سياق الحديث عن الناقة اختلافا جوهريا عن نهاياتها في سياق الرثاء وبكاء الشباب. ويكشف هذا الاختلاف عن الدلالات الرمزية لهذه القصص كشفا باهرا لا يدع مجالا للحزر والتخمين أو للمعاندة في الرأي. فكل هذه الحيوانات الوحشية تخرج من المعركة ظافرة مكللة بالنصر أو مبتهجة بالنجاة في سياق الرثاء وبكاء الشباب. ويرسم الشعراء لهذا الثور وقد فرغ من نصب القتال فقتل من الكلاب ما قتل، وجرح ما جرح، صورا مشرقة وضاءة يتوهج فيها نور الهداية كما في قول «أوس بن حجر»:

. . . . كما

رفعَ المنيرُ بكفِـــــــهِ لهبـــــا

مرة أخرى نجد أنفسنا أمام «اللهب» أو «النار»، وقد قرن الشاعر هذا اللهب قرنا صريحا بفكرة الهداية «المنير»، فهو لهب رفعه بكفه عاليا هذا «المنير» الذي ينير الدرب أمام السالكين، ويهديهمّ في دروب الحياة المظلمة. رمزية جليلة وهاجة كما ترى، فكأن هذا الشاعر يمسكنا بمقابض الصدر ليوقظنا من أوهامنا، ويقول لنا: عليكم الائتمام بهذا الثور، والاقتداء به إذا أردتم أن تحيوا حياة كريمة، فليست تستقيم الحياة بلا صراع. إنه جوهرها وقانونها الخالد. وليس يختلف هذا القول الرمزي في دلالته أي اختلاف عن قول الشاعر الصعلوك «عمرو بن برّاقة»:

متى تجمعِ القلبَ الـــذكيَّ وصـــارمـــاً

وأنفــا حَـــميَّـــاً تجتنـــبْـــك المظـــالمُ

ويصور الشعراء الحمُـر، وقد أخطأها سهمّ الصائد، مذعورة مولية الأدبار، وربما صوروا الحمار وقد علا شرفا من الأرض، وراح يعشّر فرحا مبتهجا بالنجاة. ولا نرى ههنا صورا مضيئة كصور الثور، ولعل سبب ذلك يرجع إلى اختلاف طبيعة الصراع في هذه القصة عن طبيعته في القصة الأخرى، فالثور يخوض معركة دامية فيها قتال مرير، واستبسال مر، وطعن وقتل ودماء وموت، وليس في قصة الحمار مثل هذا الاشتباك والمصاولة، بل فيها العدوان الإنساني على حياة الحمر، وتنفيرها عن الماء، وإلقاء الرعب في ضمائرها، وفرارها طالبة النجاة تاركة وراءها

الصياد يعض أصابعه حسرة وندما، ويلهّف أمه لأن سهمه طاش فلم يصب منها مقتلا كما في قول «أوس بن حجر» :

فعضَّ بإبهامِ اليمينِ ندامةً
ولهَّفَ سِرًّا أمَّهُ وَهْوَ لاهفُ

إن انتصار الحيوان الوحشي وخروجه ظافرا أو ناجيا من المعركة همّا تأكيد لقدرة الناقة التي تحولت إلى هذا الحيوان، ودليل على رغبتها في المقاومة، وحرصها على الدفاع عن الحياة، وتشبثها بها. وليست هذه المعاني ـ معاني القوة الجسدية وقوة الإرادة والتصميم ـ سوى استئناف وتطوير لمعاني الصلابة (الامتلاء والضخامة والنشاط وصخرة السيل ومطرقة الحداد وسواها) التي كانت الناقة تتحصن بها قبل أن تتحول إلى حيوان وحشي. فإذا تذكرنا أن الناقة هي المعادل الموضوعي للشاعر أدركنا أن هذه القوى مجتمعة ـ ما كان منها في حديث الناقة وحديث الحيوان الوحشي ـ هي تجسيد لأحلام الشاعر وأشواقه، وتعبير عن حنينه إلى الصلابة، وعن رغبته العميقة في مقاومة الدهر، وتصميمه على تنقيح حياته، وتحريرها من الظلم الواقع عليها، وتعقيمها من الخوف كي تكون حياة وافرة خصبة عزيزة فتكون جديرة به، ويكون جديرا بها. فإذا تم بناء «الذات» واكتمل على هذا النحو المثالي كان خليقا بها أن تقارع الدهر وصروفه وتحولاته، وأن تمضي همّومها وتسليها بنفسها (تذكر فكرة تسلية الهموم وقضائها بالناقة، وتذكر صفة السرعة وتوالي الأيام وتغيرها).

ويظل الشاعر القديم يحلم بالاستعلاء على الدهر، ويصبو إلى حياة آمنة تحرسها السيوف والرماح، ويصمم على خوض غمرات الصراع مادام الموت بعيدا عنه. فإذا واجهه الموت، وتراقصت أشباحه السود أمام عينيه فسدّت عليه الأفق لم يجد مناصا من الإقرار بحتمية الفناء، ولذلك تلقى الحيوانات الوحشية مصارعها في قصائد الرثاء قاطبة. إنه إقرار بمصرعه وفنائه وضعفه قبل أن يكون إقرارا بمصرع هذه الحيوانات. أو قل: إن موت الحيوان الوحشي هو رمز لموته الشخصي ولموت الإنسان عامة والمخلوقات قاطبة، فكأنه يخشى مواجهة الموت فيراوغه ويهرب من وجهه في هذا المنعطف ليقابل صورته في المنعطف الآخر محققا بذلك بعض التفريج عن النفس، ومخففا من ضراوة مشاعرها ووطأتها الثقيلة، وكاسرا حدّتها عبر موت الآخر، وما يثيره في النفس من معاني التعزي والاعتبار.

وسأكتفي بنص واحد لعله يكون شاهد صدق على ما تقدم. يبدأ «النابغة الذبياني» إحدى اعتذارياته بحديث الأطلال، ثم ينعطف إلى حديث الناقة فيصفها بالامتلاء والقوة، ثم يشبهها بالثور الوحشي، ويقص قصته، فيصور ليلة باردة من ليالي الشتاء العاصفة تحصبه بالمطر والبرد، ثم يصور عدوان الإنسان عليه متمثلا في المعركة التي فرضتها كلاب الصياد عليه فرضا. وتمضي القصة إلى نهايتها المعروفة فيقتل الثور أحد الكلاب، وتقنط الكلاب الأخرى من النصر، وتخشى على أنفسها الموت، فتكف عن القتال:

فَعَدِّ عمّا ترى إذ لا ارتجاعَ لـه
وانمِ القُتودَ على عَيرانةٍ أُجُـدِ
مقذوفةٍ بِدَخيسِ النحضِ بازِلُها
لـه صريفٌ صريفَ القعوِ بالمَسَدِ
كأن رحلي وقد زالَ النهارُ بنا
بذي الجليلِ على مستأنسٍ وحَدِ
من وحشِ وجرةَ موشيٍّ أكارعُهُ
طاوي المصيرِ كسيفِ الصيقلِ الفَرِد
أسْرَتْ عليه من الجوزاءِ ساريةٌ
تُزجي الشمالُ عليهِ جامدَ البَرَدِ
فارتاعَ من صوتِ كلّابٍ فباتَ لهُ
طوعُ الشوامتِ من خوفٍ ومن صَرَدِ
فبثهنَّ عليهِ واستمرَّ بـهِ
صمعُ الكعوبِ بريّاتٌ من الحَرَدِ
وكان ضمرانُ منه حيثُ يوزِعُهُ
طَعْنَ المُعارِكِ عند المُحْجَرِ النّجُدِ

شكَّ الفــريصــةَ بــالمِدرى فأنفــذهــا
طعنَ المبيطـــرِ إذ يشفـي من العضَـــدِ
كأنـــه خــارجــاً من جنب صفحتــهِ
سَفّـــودُ شرَبٍ نَسُـــوهُ عنـــد مُفتأدِ
فظلَّ يعجُـمُ أعلى الـــرّوقِ منقبضـــاً
في حـــالكِ اللــونِ صَـــدْقٍ غيرِ ذي أوَد
لمّا رأى واشقٌ إقعـــاصَ صـــاحبـــه
ولا سبيـلَ إلى عقـلٍ ولا قَـــــــوَدِ
قـــالت لـــه النفسُ إني لا أرى طمعـــاً
وإن مـــولاك لم يسلـم ولم يَصِدِ*

في هذا النص أمـور كثيرة تستحق التأمل والنظر، بيـد أنني سأتخير بعضها، وأوجز القـول فيها. لقد ردت أطلال «ميـة» على الشاعر أحزانـه وهمّومه، ولكن لا سبيل إلى استرجاع ما مضى، فقد أقفرت الديار، وأفسدها الدهر الذي أهلك نسور لقمان الحكيم، وكـان «لبد» آخر هذه النسـور وأطولها عمرا «أخنى عليهــا الذي أخنى على لبد». لقد ومضت فكرة «الدهر» في هذا الخراب، ونهضت من هـذا الموت الـرمـزي، فنهض الشـاعـر إلى نــاقتـه يتحـرر بها من همّوم الـديـار وصاحبتها، ومن همّوم الدهر زاعما أن ما مضى قد مضى ولن يعود، وأن التفكير فيـه ضرب من العبث. ولئن استطاع الشـاعـر الرحيل عن هـذه الـديار المقفـرة

---

* انم: ارفع. القتـود: الرحل. العيرانـة: الناقـة القـوية كـالعير. الأجد: الموثقـة الخلق. النحض: اللحم. القعو: البكـرة. المسد: الحبل. وجرة: مـوضع. موشي أكارعـه: قوائمه منقطـة. طاوي المصير: ضـامـر البطن. الصيقل: الحداد. الفـرد: المسلـول. أسرت: جـاءت ليـلا. سـاريـة: سحـابة. تـزجي: تـدفع وتسوق. الشمال: ريح الشمال. الشـوامت: القـوائم، ويريـد بطوعهـا إسراعها. الصرد: البرد. استمر به: اشتـد به وقوي. صمع: ضوامر. بريـات من الحرد: بريئات من العرج. ضمـران وواشق: كلبان. يوزعه: يغـريه. المحجر: حمى القبيلة. النجـد: الشجاع. الفريصة: لحم الكتف. المدرى: القرن. المبيطر: البيطار. العضد: داء يصيب الكتف. السفود: حـديدة الشـواء. المفتأد: مـوضع النـار. يعجم: يعلك. الأود: الاعـوجاج. الإقعـاص: القتل السريع. العقل: الدية. القود: القصاص. المولى: الناصر والصاحب.

والتخلص منها إنه لا يستطيع التخلص أو التحرر من «الـدهر» الذي أفسد هذه الـديار، وأفسـد أيام الشـاعر الغـابـرة فيها. إن فكـرة «الدهـر» مقيمة في عقلـه لاتبرحه، ولا بد له من مـواجهتها ـ ولو بصورة مضمرة ـ كيلا تفسـد أيامه الباقية كما أفسدت سالفتها. ولذلك بدأ الشاعر يحصّـن ناقته ـ أو معادله الموضوعي ـ، فإذا هي موثّقة الخلق قـوية كأنها العير في قوتها، مقذوفة باللحم قـذفا، لأنيابها صريف مسموع، وهي حادة نشيطة مسرعة وقت الهاجرة حين تكل المطايا وتفتر. بل هي في سرعتها في هذه الهاجرة كثـور وحشي. أمران لا يخطئهما البصر: صلابة الناقة وسرعتها. أو قـل حلمه بالصلابة، وإحساسه بتغير الـزمن بسرعة، فكأنه يريد أن يسابقه بهذه الناقة.

لقد تحولت «النـاقة» إلى «ثور وحشي» وحيد أحـس صوت إنسان فامتـلأ ذعرا، فهو مسكون بهاجس الخوف من الآخر، هاجس العدوان أو الصراع، لا فرق. ولكنه «كسيف مسلـول» أحسن الحداد صقله وحـدَّه. وهذه صـورة جليلة عظيمـة الخطر تتواشج فيها دلالتـان همّا: دلالة القوة، ودلالة الضوء. وقـد ارتبط السيف في الثقافة العربية بالقوة ارتباطـا وثيقا، وكان رمزا لها كما كان رمزا للحسم والفصل إذا اشتبهت المواقف، ولذلك قيل لـه «الحسام» و«الفيصل»، وقـد عبر الشعر عن هذه الـوظيفة تعبيرا صريحا لا التواء فيه. فهذا شاعر اختلطت عليه علاقته بآخر، فلم يعد يقبل إلا بالسيف قاضيا يفصل بينهما:

يـــا سميراءُ قـــرِّبي اليـــوم درعـي
ليـس بينـي وبين قيـس عتـــــابُ
ليـس إلا القـــــواضبُ البيـضُ تقضي
بيننــــا والمثقَّفـــات الصِّــــلابُ

وقد التفـت د. مصطفى ناصف كعـادته في التفـاتاتـه البارعـة إلى هذه الـوظيفة فقال: «والسيف صـالح ـ في تراث الشعر العـربي ـ لأداء وظيفة فكريـة، والرغبة في تمييـز الوهمّ من الحقيقـة»[٢٤]. وها هـو ذا سيف النابغة يميز الـوهمّ من الحقيقة، فهذه النبأة التي أحسها الثور أو توهّمهـا «مستأنس» لن تلبث أن تنمو وتصير عدوانا

سافرا من الصيـاد وكلابه. وفي هذا «السيف المسلول» بريق وضـوء، وللضوء دلالته الرمزية كما ذكرت مرارا. إنه يذكرنا بثور «أوس بن حجر» الذي بدا كشعلة من اللهب رفعتهـا يد «المنير»، بل لعل الـدلالة هنـا أدق وأوضح لأن الضـوء مرتبط بـالسيف، وصادر عنـه. إنه ضـوء القوة أو هـديها وإنارتها في دروب الحيـاة. علينا أن نستضيء ونسترشد بالقوة في حياتنا. هذا ما يود الشاعرقوله.

ولا يلبث ليل الشتاء بعواصفه ومطره أن يدهمّ هذا الثور. ولست أدري أأكان الشاعر يرمز بهذا الليل البارد القاسي لشقاء المخلوقات في هذه الحياة أم كان هذا الثـور يغتسل ويتطهـر استعـدادا للصراع القـادم؟ إن بعض معـاني الاغتسـال والتطهر تلـوح في حديث الشعراء عن الثـور في هذا الموقف على نحو مـا نرى في قول «لبيد بن ربيعة»:

أضـلّ صُـــــــوارَهُ وتضيّفتـــــــــه
نَطـــوفٌ أمـــرُهـــا بيـــدِ الشمالِ
فبــــاتَ كأنّــــهُ قــاضي نـــذورٍ
يلــوذُ بغــــرقــدٍ خَضِلٍ وضالِ*

فهو-كما يصوره لبيد- ثور وحيد أضل قطيعه، ثم أصابه مطر غـزير تسوقه ريح الشمال الباردة، فبات يلـوذ بشجر الغرقد والضال كأنه يقضي نـذورا مستحقة عليه. وليس من وظيفة لهذه النذور التي يقضيهـا سوى هدايته وإخراجـه من هذا الضلال الذي هو فيه فيما أحسب. لنقل إنها مرحلة تؤهلـه لاستئناف حياته بنهج جديد بعد أن يكون قد تطهر وتحرر من ضلاله وخوفـه. وهذه هي الدلالة التي تشع من تصوير هذا الثور في شعر «المثقب العبدي»:

فبــــات إلى أرطــــاة حقفٍ كـأنها
إذا ألثقتهـــا غَبيـــةٌ بيتُ مُعْـــرِسِ**

* الصوار: قطيع البقر الوحشي. نطوف: مطرة غزيرة. الغرقد والضال: ضربان من الشجر.
** أرطاة: شجرة الأرطى. غبية: مطرة.

فقد بـات هذا الثـور يلوذ بشجـرة الأرطى الضخمة التـي ينهمّر عليهـا المطر فتفوح روائحهـا الطيبة فكأنها بيت رجل في يوم زفافـه. ولكننا لا نكاد نجد فـرقا يذكر بين طـرفي السؤال لأن الشقاء يمنح الإنسان خبرات جـديدة، ويعمق وعيه للحياة، ويؤهلـه لاستئنافها بنهج جديد. مهما يكن من أمر فأنـا أحس إحساسا غامضا لا أكاد أتبينه تبينا دقيقا بأن لهذه الليلة الباردة وهذه الشجرة وظيفة جليلة في سياق هذه القصة.

لقد عبر هذا السيف المسلول تلك الليلة الباردة مهتديا بضوئه، فزادهُ الشقاء وعيا وإدراكـا للحياة، وعمق بصيرتـه بنواميسها، أو تطهـر الثور وغـدا مستعدا لاستئناف حياته بنهج جديد، وقد عبث مفهوم «القوة» المركوز في السيف المسلول بمشاعر الذعـر التي كانت في البيت السابق وبددها بعض التبـديد. وها هو ذا الآن أمام الصراع وجهـا لوجـه. لقد حاول الفـرار من وجه الكـلاب فلحقت به وحاصرتـه، فنظر في أمـره فرأى أن لا منـاص من المعركـة أو الاستسلام والموت. ألم أقل مـرارا: إن الصراع هو قـانون الحيـاة الخالـد؟ وإذا لم تكن راغبا فيـه فأنت محمول عليه اضطرارا كهـذا الثور. وتبدأ المعركة فنرى الثـور يدافع عن نفسه دفاع البطل الشجاع عن حمى القبيلة، ويطعن أحد الكلاب طعنـة نافذة نجلاء فكأنه «المبيطر» الذي يداوي الإبل من مرض أصاب أعضادها. هل ترى كيف تقمص «الثـور» شخصيـة البطل المحـارب، أو قل: عـاد إلى أصلـه البشري -أي إلى الشاعـر- ، ثم كيف زاده شقـاء القتال وعيا فإذا هـو طبيب يداوي المرضـى؟ ما المرض الذي كـان يداويه هذا الثـور؟ إنه مرض الظلم والعـدوان، ولا شفاء لهذا المرض إلا بالقـوة والصراع. إنها حقيقة قاسيـة وَمُرَّة، ولكنها حقيقـة ضخمة من حقائق الكون الكبرى القليلة. وأي تجاهل لها أو محاولة للاستعلاء عليها هي ـ أو هو ـ موقف مثالي زائف لا تنجم عنه إلا الخسائر الفادحة.

وقد يدهشك ما في هذا النص من تصوير بديع للصراع النفسي، فهو يطلعنا على ما يجري في ضمائر هذه الكلاب، وما يعتريها من التبـدل والتحول، فقد كانت شهوة الطمع، وحب الغنيمة، والثقة بالظفر تملأ نفوسها، ثم بدأت هذه المشاعر تضمحل وتتلاشى رويدا رويدا، ثم بدأ يحل محلها اليأس والقنوط والحسرة والندم، ثم شرعت

مشاعر الخوف والقلق والاضطراب تزحف إلى هذه النفوس وتنشأ فيها. حوار نفسي عجيب يتدافع تدافع أحداث هذه المعركة التي توشك أن تكون معركة آدمية صرفا. ولا يقل تصوير نفسية الثور وما طرأ عليها من تحولات براعة وعمقا عن تصوير نفسيات الكلاب. ولكن أجمل ما في هذا النص رمزيته البديعة التي تلوح وتخفى كشمس في يوم غيم، أو كأمواج البحر وأطياف الأحلام.

***

وتبدو قصة «مشتار العسل» مثقلة بالمعاناة والشظف والشقاء، ومفعمة بروح العدوان من أجل البقاء. وقد استمد شعراء «هذيل» هذا الموضوع من بيئتهمّ الجبلية، ومضوا يرددون الحديث فيه حتى استقر تقليدا شعريا بارزا في القصيدة الهذلية. وقلما نظفر بهذا التقليد خارج قبيلة «هذيل»، ولعل «المسيّب بن علس» قد اقترض هذا التقليد منهمّ، فهو يلم به في واحدة من أشهر قصائده هي رائيته التي قالها في المديح، وذكر فيها قصة «الجمانة البحرية».

يقص هؤلاء الشعراء حكاية هذه النحل التي اتخذت من شعاب الجبال كُوى لها تعسل فيها لبرودتها. ويصورون بكور هذه النحل ترافقها نحل صغار صهب الأجنحة إلى الأماكن البعيدة أو إلى رؤوس الجبال الشاهقة لتأكل الثمر، وتجمع الرحيق، فإذا اصفرّت الشمس وآذنت بالأفول انقلبت هذه النحل إلى وِقابها الباردة في تلك الجبال. هذا ديدنها في قصار الأيام وطوالها أبد الدهر.

ولكن الحال لا تعتّم أن تنقلب بهذه النحل حين يخالفها إلى معاقلها «مشتار العسل» - العسال - فيصيب منها ما كانت تحذره. ويصور الشعراء هذا العسال الخشن الصبور وهو يرقب جماعة النحل ترتفع إلى قمة الجبل ثم تزلّ عنه، فيعلم أن ثمة عسلا، فيعتزم أن يجنيه. ويقوم من ساعته فيصعد من وراء الجبل حتى يصير في أعلاه، فيضرب ثَمَّ وتدا، ثم يربط به حبلا ويشده شدا وثيقا، ثم يتدلى عليه فكأنه حبل الموت - كما يسميه أبو ذؤيب - حاملا معه أعوادا يخرج بها العسل، ووعاء من جلد. وما يزال يتدلى على الحبل حتى يصل إلى صخرة ملساء يزل عنها الغراب لملوستها حيث وقبة النحل. فإذا وصل إلى هذه الوقبة خشي أن تلسعه النحل فدخّن عليها دخانا كثيفا، فتطايرت خائفة مذعورة، وراحت تدوّم على

مقربـة من بيتها وقد تضامّت جماعـات جماعات يعلوها الـذل والاكتئاب. ولست أرتاب لحظـة في أن هؤلاء الشعـراء أرادوا أن ينفذوا من هـذه القصة إلى التعبير عن رؤيتهمّ للحيـاة ومـوقفهمّ منها شأنهمّ في ذلـك شأن معاصريهمّ الـذين نفـذوا من قصص الحيوان الوحشي إلى التعبير عن رؤاهمّ ومواقفهـمّ من هذه الحياة على الرغم من أن قصص الحيوان تأتي في سياق الحديث عن الناقة، وقصة مشتار العسل تأتي في معرض الحديث عن طيب ريق الحبيبة. إنهمّ يرمزون بها للشقاء في هذه الحياة، ويرونه شقـاء عنيفا متصلا لا ينقطع محفوفـا بالأخطار والمهالك، لكنـه شقاء لابد منه، كما يرمزون بها لفكرة العدوان الماثلة أبدا في الحياة التي ترهن سعادة قوم بشقاء قوم آخـرين، ولرأيهمّ في أن الصراع من أجل البقاء هـو قانون هذه الحيـاة الخالد. وإن كنت تصبر فأرجو أن تصبر على قراءة هذا النص الذي يقص فيه «أبو ذؤيب» هذه القصـة، ويصور مشـاهدهـا في سياق الحديث عن ريـق صاحبتـه الذي رآه كالخمر الممزوجة بالعسل طيبا.

بـأريِ التـي تَهوي إلى كـلّ مُغـــــــرِب
إذا اصفَـرَّ ليطُ الشمسِ حـانَ انقـلابُها

بأريِ التـي تأري اليعـــاسيـبُ أصبحت
إلى شـــــــــاهـقٍ دون السماء ذؤابُها

جَـــوارسُهـا تـأوي الشعــوفَ دوائبـاً
وتنقضّ ألهابـــاً مضيقـــاً شِعـــابها

تظلّ على الثمـــراءِ منهـــا جـــوارِسٌ
مـراضيعُ صهبُ الـريشِ زُغْبٌ رقـابُها

فلما رآهـــــا الخالـــــديُّ كـأنها
حصى الخَذفِ تكبـــو مستقـلاً إيـابُها

أجـــــدَّ بها أمـــــراً وأيقـنَ أنــــه
لها أو لأخــرى كـــالطحينِ تُــرابُها

فقيلَ: تجنَّبْهـــا حَــــرامٌ، وراقــــه
ذراهـــا مُبينـاً عَـــرضُهـا وانتصـابها

فأعلقَ أسبابَ المنيةِ وارتضى
ثُقوفَتَهُ إن لم يَخُنْه انقضابُها

تدلّى عليها بين سبٍّ وخَيطةٍ
بجرداءَ مثلِ الوكفِ يكبو غُرابُها

فلما اجتلاها بالإِيامِ تحيَّزت
ثُباتٍ عليها ذلُّها واكتئابُها*

هل نصدق أن «أبا ذؤيب» جاء بهذه القصة لتصوير ريق صاحبته؟ وكيف يغذّي هذا الشقاء المرير، شقاء النحل وشقاء العسال، فكرة طيب الريق؟ وماذا ينتفع هذا الريق بعدوان العسال على النحل أو بذل هذه النحل واكتئابها؟ وهل تمزج الخمرة بالعسل والماء حقا؟! ما هذا الطيب الذي يجمع الخمرة والماء والعسل، ولا يقوى الإنسان على الوصول إليه إلا بالمشقة والعناء والعدوان؟ ما أكثر الأسئلة وأقل الأجوبة! ولكن ألا يتضح كل شيء إذا كان هذا الطيب طيب الحياة وبهجتها؟ لا أحد يستطيع أن يظفر بحياة طيبة لذيذة الطعم دون مشقة وعناء ومغامرة محفوفة بالموت والخطر. إن العمل يجعل للحياة مذاقا طيبا، وإن المغامرة تمنحها نكهة خاصة فريدة كنكهة هذا المزيج الغريب الذي يتخيله أبوذؤيب، وإن طيب الحياة مرهون بالمشقة والمعاناة وبذل الجهد. فلا غرابة إذن في أن تشقى هذه النحل لجمع الرحيق وتعسيله، أو في أن يشقى هذا العسال

* الأري: العسل. أراد هذه الخمرة التي سبق ذكرها تمزج بالعسل. تهوي: تطير. المغرب: المكان الذي لا تدري ما وراءه. ليط الشمس: أراد لونها. تأري: تعمل، وأراد: بأري التي تعملها اليعاسيب، واليعسوب أمير النحل. الشاهق: قمة الجبل. الجوارس: ذكور النحل. تأري الشعوف: تعمل فيها، والشعوف: أعالي الجبال. ألهاب: ج لهب وهو الشق في الجبل. مضيقا شعابها: شعابها ضيقة. الثمراء: جبل، وقيل شجر مثمر أو جمع ثمرة. مراضيع: أراد صغار النحل. الخالدي: رجل من بني خالد. حصى الخذف: كأنها من صغرها الحصى الذي ترميه يد الأعسر. تكبو: تزل. إيابها: جماعتها. وأراد كلما استقلت في الجبل كبت. أجدبها: أجد أمره. الأخرى: أراد للأرض. حرام: اسم العسال. مبينا عرضها: أراد قرص شهدة العسل البارز أمامه. أعلق أسباب المنية: علق حباله وتدلى عليها. ثقوفته: خبرته. السب والخيطة: الحبل والوتد. بجرداء: على صخرة جرداء. الوكف. بساط من الجلد. يكبو غرابها: يزل عنها الغراب لملاستها. اجتلاها: طردها. الإيام: الدخان. تحيزت: اجتمع بعضها إلى بعض. ثبات: جماعات.

للحصول على هذه الشهدة التي راقته فسعى إليها سعيا حثيثا غير عابىء بالخطر والموت. لم يكن «أبو ذؤيب» يتحدث عن ريق الحبيبة، بل كان يتحدث عن الحياة ونواميسها، وكان يعلم أنها مثقلة بالمشقات والمخاوف والأخطار ولكنها جميلة تستحق كل هذا العناء، وكان يؤمن بأن الكفاح ولو التبس بالعدوان مطلب جليل من أجل البقاء. لمَ لا نقول: إن وحدة الكون قائمة على التعدد والاختلاف؟ يمنحها التعدد ثراء وخصبا، ويقودها الاختلاف إلى الصراع، وبذلك لا تكون فكرة الصراع غريبة مستهجنة بقدر ما تكون تعبيرا عن الواقع. ﴿ولولا دفع الله الناس بعضهمّ ببعض لفسدت الأرض﴾.

***

قضية المبدأ

تعد قضية «المبدأ» قضية جوهرية من قضايا الإنسان الكبرى، فهي في صميم الوجود الإنساني، وهي التي تمنح الإنسان جدارته بالإنسانية لأنها قضية «القيم» التي يؤمن بها ويدافع عنها. والإنسان بطبعه صانع «قيم»، فهو يخلق «قيمه» في الوقت نفسه الذي يخلق فيه حاجاته وأحلامه. والمصلحون الكبار في التاريخ الإنساني حالمون كبار، وصنّاع «قيم» جليلة كبرى. وهل يكون الإنسان بلا قيم أكثر من كومة من اللحم والعظام؟ وهذه القيم التي يؤمن بها الإنسان ـ فردا كان أو جماعة أو أمة ـ هي التي تحدد انتماءه. وبناء على هذا قد تتماهى مشكلة «الانتماء» وقضية «القيم» أو «المبدأ»، فتبدوان قضية واحدة لُحمتها الشعور بالانتماء وسداها الإيمان بقيم الجماعة التي ينتمي الإنسان إليها. بيد أننا نستطيع العثور على فرق دقيق بين القضيتين يميز إحداهمّا من الأخرى أحيانا، فقد يكون الإنسان منتميا إلى جماعة ما بحكم نشأته فيها أو علاقاته بها، ولكنه لا يشعر بمسؤولية هذا الانتماء، ولا يؤمن بدفع ضريبته الباهظة، وهذا هو الانتماء الهش الذي ينقلب إلى «اغتراب» في اللحظات أو المواقف الحرجة. أيتما حال إن قيم الإنسان أو مبادئه هي الإنسان نفسه، فإذا انتفت تجرد من إنسانيته، وتحول إلى واحد من العجماوات. وليس يصنع الإنسان الفرد قيمه كلها، ولكنه يرثها ويضيف إليها، فهي جزء أصيل من

مفهوم «الثقافة» الذي شيَّدته الإنسانية من خبراتها وأحلامها عبر تاريخها الطويل الذي لم تنطفىء فيه يوما شعلة الشوق والحنين إلى وجود أسمى وأبهى وأكمل. إن الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي يرث جنسه، ولذلك وصفناه بأنه «وارث قيم» و«صانع قيم»، ولم نصفه بأنه وارث جسد وغرائز؛ لأن الحيوان الأعجم يرث جسده وغرائزه، ولكنه لا يرث «الخبرة أو الثقافة»، وهو ـ لهذا السبب ـ يكرر سيرة أسلافه، فيبدأ من حيث بدأ سلفه القديم، ويمضي على نسقه. وقد شغلت قضية «المبدأ أو القيم» عقل الشاعر القديم كما شغلت عقل مجتمعه، سواء أكانت قيما إنسانية كبرى عامة أم قيما قبلية ضيقة خاصة. وفرضت هذه القضية على ذلك المجتمع ضرائب باهظة من صفوه وسلامه وآلة معيشته وأرواح أبنائه على نحو ما نعرفه من تاريخ هذا المجتمع وشعره. ولست أنوي الحديث عن هذه القيم مفرقة في شعرنا القديم فهذا أمر كثر فيه القول وطال، ولكنني أريد الحديث عن هذه القيم مجتمعة فيما يسمى «المبدأ». وقد يكون هذا المبدأ تعبيرا عن الحس الأخلاقي السائد، أو تعبيرا عن هذا الحس الأخلاقي وهو يتهيأ للدخول في مدار جديد هو المدار الإسلامي. وقد كنت أثرت هذه القضية منذ ما يقرب من عقدين، واستوقفتني يومئذ ثلاث قصص شعرية هي: قصة «الجمانة البحرية» في شعر «المسيّب بن علس» وقد قلت فيها بعض القول، وقصة «القوس» في شعر الشمّاخ بن ضرار الذبياني، وقصة «الصيد البري» في لامية زهير بن أبي سلمى الجميلة التي قالها في مدح «حصن بن حذيفة الفزاري»، وقد نصصت على هاتين القصتين في إشارة عابرة[٢٥]. وأود اليوم أن أقف على قصتي القوس والجمانة.

استوحى الأستاذ محمود شاكر قصة «قوس» الشماخ في قصيدته «القوس العذراء»، فردّ على الشعر روحه التي أزهقتها الفجاجة والرطانة والعبث المستطير، وبلّل أجنحته التي يبست بمشاعر دينية فياضة غامرة، وبرؤيته وتصوره للحياة والكون والعمل والفن وعلاقة العامل بعمله والفنان بفنه «فالعمل كما ترى، هو في إرث طبيعته فن متمكن، والإنسان بسليقة فطرته فنان معرق»[٢٦]، «وإذا كل صنع يتقاضاه حقَّ إحسانه، وكل عمل يحن به إلى قرارة إتقانه»[٢٧]، «فكذلك جاشت نفسه، حتى اندفقت صبابة منها فيما يعمل، وتضرم قلبه حتى ترك مِيسمه فيما أنشأ،

فتدلّه بصنع يديه لأنه استودعه طائفة من نفسه، وفتن بها استجاد منه، لأنه أفنى فيه ضراما من قلبه. وإذا هو يستخفه الزهو بما حاز منه وملك، ويضنيه الأسى عليه إذا ضاع أو هلك»[٢٨]، بعبارة الأستاذ شاكر نفسها في مقدمته النثرية التي قدم بها لقصيدته الفريدة في بابها.

وكتب د. إحسان عباس دراسة قيمة أدارها حول قصيدة الأستاذ محمود شاكر، فأبرز فيها آراء الأستاذ شاكر السابقة، وأضاف إليها ما يجدر بأستاذ كبير وناقد موهوب مثله أن يضيف، وألمع إلى «قوس» الشماخ غير مرة[٢٩]. وقد افتتح مقالته بقوله:

«للقوس في الأدب العربي ــ منذ أقدم عصوره ــ وجود يتجاوز الواقع إلى الرمز، فمنذ أن جعل حاجب بن زرارة قوسه رهينة لقاء أمر خطير لم يكن ينظر إلى قيمة تلك القوس في حقيقة الواقع العملي، ومنذ أن أصبحت ندامة الكسعي الذي حطم قوسه ـ أعني مصدر رزقه ومعقد أمله ـ مضرب المثل لكل من ضحى متسرعا جائرا بشيء غال عزيز حتى ارتبط تسرعه وجوره بالندم والتلوم النفسي، منذ ذلك الحين، لم تعد القوس تقتصر على أن تكون عودا من نبع [يريد شجر النبع] وإنما أصبحت تحمل قيما جديدة أو دلالات على قيم جديدة ذات ارتباط بمشكلات إنسانية كبرى». وما تزال أشياء أخرى غير القوس تحمل دلالة رمزية خصبة حتى وقتنا الحاضر في بعض أرجاء الوطن العربي، فما تزال «الجنبية» في اليمن ـ وهي خنجر معقوف يتوسط تحت الصدر حزاما مشدودا حول الجسم ـ رمزا لقيم المروءة والرجولة والشرف، فمن يفرط بها في رهن أو غيره فإنما يفرط بأغلى ما يملك.

فما قوس الشماخ؟ وما قصتها؟ إنها قوس صياد فقير مدقع تكفل له ولأسرته الرزق، وقد كانت قبل ذلك غصنا في شجرة من شجر الضال الطيب الرائحة، تفرقت أغصانها وتهدلت، وأحاط بها شجر كثيف وحواجز شتى فاحتجبت عن العيون. ولكن القوّاس ظل يرقب هذا الغصن زمنا حتى إذا طال وتم وغدا صالحا ليكون قوسا نهض إليه يرتقي الجبل، ويتخذ له فيه مسربا فيقطع كل ما يسدّه عليه من رطب ويابس، وينغلّ في مشقة وعسر بين هذا الشجر حتى وصل إليه في هضبته العالية البارزة للشمس، فأنحى عليه

بفأسـه الحادة الشرسـة، فلما صـار في يـديـه ابتهج واطمأن وأحس أن الغنى أحاط بـه من كل صـوب، وخامـرته نشـوة الظفر فازورّ معـرضا عـن خلطائه وأصحابه. ثم قفل بهذا الغصن، فعرّضـه للشمس حولين كاملين ليشرب ماء قشره، وهو بين الوقت والوقت يردد النظر فيه، ويجسّه ويقلّبه ليعلم ما فيه من عيب فيصلحه ويلينه ويقيمه. فلما تصرَّم الحولان كاملين أدخله في آلة الثقاف فثقّفه وسوّاه، وبرّأه من الاعوجاج، ثم برى قشرتـه بالطريدة، فراضه وأصلحه كما تراض الفـرس الشموس بـالمهامـز حتى يلين قيادهـا فتستقيم. لقـد صار الغصن قوسا، فشرع يذوقها ويختبر شـدتها ولينها، فوجدها فيهما معا على خير ما تكون عليه القسّاس. فإذا انطلق عنها السهمّ كان له صوت امرأة ثكلى تبكي ابنها الميت، وإذا أصاب ظبيـا مات على مكانه، أو ذعره فخذلتـه قوائمه فلم يقـو على الفرار. وتنسم رائحتهـا الطيبـة ملء صدره فكـأنما هي من طيبها قـد صُبّ عليها الزعفران المذاب بالماء، صبته نساء يمنيات مشهورات بخزن العطر وكنـزه. فإذا أصابها بلل الصبـاح طـار إليها فألبسهـا ثـوبا مـوشّى من نـاعم الحريـر، وربأ بها أن تطوى عليهـا الثياب الخلقـة. ولم يـزل هذا شأنـه وشأنها يرعاها ويصونها ويـزداد بها فتنة حتى أهلّ موسم الحج، فكان بصحبتها فيمن أمَّ السوق من النـاس، فعرض له رجل خبير بالقسّـاس، فمد يده إليها فـرازها فعرف حسنها وكمالها، فطفق يساومه، ويغلي بها الثمـن، وينوّعه، فهو ثياب من أجـود الثيـاب وأغـلاهـا، ، وأواق من الـذهـب الخالص الأحمر المتـوهج كالجمر، ودراهمّ مدوَّرة «كعيون الجراد»، وجلد مدبوغ بالقرظ من جلود المعزى الغـاليـة. فنـازعتـه النفس والتـوت عليـه، وأغـراه الثمن، وأبى عليـه العقل واستعصى، فغـرق في لجة الحيرة يراجع نفسـه ويشاورهـا: أيأخذ هـذا الثمن الغالي أم ينصرف عنـه؟ وتحلّق حـوله النـاس يوسـوسون لـه ويرققـون القول، ويحضّونه على البيع، فالثمن غال والربح كبير، والخطأ كل الخطأ أن يفرط فقير بكل هذا الربح. ولم تزل النفس تخادعه، وبريق الذهب يغريه، وتفتنه الثياب والجلـود والمال، وتضللـه وسوسـة القـول حتى سكت صـوت العقل وغـاب فبـاعهـا!! فلما فـارقتـه فـاضت العين عبرة، ونهض في صـدره شـوك النـدم والحسرة، واتقد فيه حب ممض محرق فكأنما هو يحز قلبه ويقطعه!!

وقصيدة الشمّاخ قصيدة نافرة ذات لغة وعرة كـزّة، تروض قافية شموسا، ولكنها -على نفارها وشموس قـافيتها- تأخذ بالألباب، وتقود بالنـواصي إذا صابرتها زمنا. لقد ضرب لها حـزون جبال الشعر حتى جـاء كل بيت منها على حد تصـوير تميم بن مقبل المدهش لشعره:

أغـرّ غـريبـا يمسـح النـاسُ وجهـه
كما تمسحُ الأيـــدي الأغـــرّ المشهّـــرا*

ولم لا يكون نص «ابـن مقبل» مفتاحا لنص «الشماخ»؟ لقـد تحدث «ابن مقبل» عن حزون جبـال الشعر التي ضربها حتى تيسر له الشعـر فجاء «**أغـرّ غريبـا يمسح النـاس وجهـه**»، ولا ريب في أن الشماخ قد ضرب حـزون جبال الشعـر أيضا حتى تيسرّت لـه هذه القصيـدة على نحـو ما ضرب «القـوّاس» حـزون الجبل وهـو يرتقيـه للوصـول إلى شجرة الضال. وقـد راض «القوّاس» قوسـه وثقّفها وسوّاهـا كما تراض الفرس الشموس حتى تنقاد:

أقـــام الثّقـــافُ والطـــريـــدُة درأهـــا
كما قـوَّمتْ ضِغْـنَ الشَّمـوسِ المهامـزُ**

وقد راض الشماخ وابن مقبل كلاهمّا شعره حتى غـدا كالفرس الأغر المشهّر. ولو كان الأمـر كذلك لكانت قوس الشماخ رمزا لشعـره الذي يتخيره كما تخير هذا «القواس» فرع الضـالة «**تخيّرها القواس من فـرع ضالة**»، ويشقى فيه شقـاء هذا القواس في العنايـة بهذا الفرع. ولكانت هذه الضـالة رمزا للشعر قـاطبة. بعبارة أعمّ: لكـانت القـوس رمزا للفن أو للعمل، ولكـانت عـلاقـة القواس بها رمـزا لعلاقة الفنـان بفنه، والعامل بعمله على نحو ما رأى الأستـاذان الجليلان محمود شاكـر وإحسان عبـاس، وهي رؤية ثـاقبة ما في ذلك شك البتّـة. ولكن أصل القضيـة لا يزال ــ في ظني ــ محتـاجا إلى بعض الحفـر والتنقيب للكشف عنـه.

---

* الأغر المشهّر: الفرس، يعني جاء سابقا غيره من الخيل فمسح الناس وجهه إكراما له، وحبا له.

** الثقاف: خشبـة خاصـة تسوى بها القسي. الطـريدة: قصبـة خاصـة تُبرى بها القسي. الدرء: الاعوجاج. الجموح: الفـرس الجموح، وتقويـم ضغنها: ترويضها حتى يلين قيـادها. المهامز: ج مهماز: تنخس به الدواب لتستقيم.

فليست القضيــة قضية عمل فحسب، بل هـي قضية وظيفـة هــذا العمل أو رسـالته. ورب عمل تـذروه الريح فـلا يكترث له أحـد لأنه أصم أبكم. بعبـارة أخرى لعلهـا أدق وأوضح: إن في كل عمل فني دلالتين: دلالة تاريخيـة نسبية، وأخرى إنسـانية عـامة. فإذا تجرّد منهما كان عبثـا محضا ولـو شقي فيه صـاحبه. وهاتان الدلالتان همّا اللتان تعبّران عن الحس الأخلاقي للشاعر، أي عن «قيمه» أو «مبادئه». وكلنا يعلـم أن هذه «القيم» مبثوثة متغلغلة في العمـل فنيا كان أو غير فني، وفي السلوك العام. لنقل: إن الأعمال والسلوك تجليات عملية للقيم، وهي في الوقت نفسه تروز هذه القيـم وتنقّحها وربما تضيف إليها، ولذلك قلنا: إن الإنســان وارث قيم وصـانع قيم. إن القيم هي روح العمل وحلمـه الشـاق، تتغلغل فيه فيـزهو بها، فإذا انطفأت نـارها الخضراء عاد هشيما أو غثـاء أحوى. وفي ضوء هذا التصور تكون «قوس» الشماخ رمـزا «للمبدأ» وهدف سام في الحياة أي للقيم التي إذا عـري منهـا الإنسـان انحط إلى درك الحيـوان الأعجم، وهـو رمـز يتضمن العمل والسلـوك والـرؤى والأحـلام، وهل ينفع المرء إذا خسر نفســه أن يربح العالم؟

وقد ربح «القوّاس» بعض هذا العالم أو رموزه، ربح الذهب والمال والجلد الفاخر والثياب النفيسة، ولكنه خسر مبدأه وقيمه، فـاكتشف أنه قد خسر كل شيء لأنه قد خسر نفســه، وأفـاق من سقطـة البطل المدمـرة أو صحا من بـاطلـه على فجيعتـه، فاجتافـه وتنازعه ندم قاس وحـزن مر وشعور جارح بالضيـاع، فخارت قوى النفس التي انكسرت صلابتها وتهدّمت، فأسلم أمره لطائر البكاء والحزن:

فلما شراهـــــا فـــــاضـتِ العينُ عَبْرةً
وفي الصـدرِ حـزّازٌ من الـوجـدِ حـامِـزُ*

وكان هذا القواس قد اختار هــذا الغصن وهو يعلم أن حرية الاختيار ترتب عليه وتقتضي منه المسؤولية عن اختياره، أو قـل: اختار هذا المبدأ وهو يدرك أن

* شراها: باعها. حزّاز: قاطع. حامز: ممض محرق.

الوجه الآخر للاختيار الحر هو المسؤولية. وقد نهض بهذه المسؤولية خير نهوض، وشقي في سبيل اختياره شقاء مرا، فخاض صراعا ضد الطبيعة (أو الجبل) مسلحا بالإرادة والتصميم والقوة، وشاقا لنفسه طريقا في هذه الحزون الجبلية الوعرة، مصابرا للفقر، مؤثرا هذه القوس على نفسه يخصها بأفضل الثياب. ألا يصح أن تكون هذه الجبال الوعرة صورة للحياة الإنسانية، وأن يكون شقاء القواس في البحث عن طريق له فيها رمزا لشقاء الإنسان في البحث عن سبيله في هذه الحياة؟ وما رأيك في هذه القمة البارزة للشمس المطلة على الحياة من فوق، وفي هذا الغصن الذي يتسنّمها، وفي هذه الغبطة الغامرة التي غمرت القواس وهو يحتضن هذا الغصن؟ ألا يصح أن يكون هذا كله رمزا لاهتداء الإنسان إلى مبدئه، فإذا ملك هذا المبدأ واطمأن إليه أحس أنه يطل على الحياة من فوق، ويعرف دروبها، فلم يعد يخشى حيرة أو ضلالا؟ وما رأيك بهذه الشمس الساطعة التي برز لها أو برزت له، أليست رمزا لهذه الهداية التي هو فيها؟ أليس ينير «المبدأ» ــ أو القيم ـ سبل الحياة أمام المؤمنين به؟ ويستخدم الشاعر لفظ «الاطمئنان» للتعبير عن حصول القواس على القوس، كما يستخدم لفظ «الغنى» للتعبير عن إحساس القواس بأهمّية هذه القوس. وأي اطمئنان أجمل وأمكن من اطمئنان العقل إلى اختياره، وأي غنى أعظم وأجلّ من غنى النفس بعقلها ومبادئها؟

تخيّرها القوّاسُ من فرعِ ضالةٍ
لها شَذَبٌ من دونها وحواجزُ

نَمَتْ في مكانٍ كنَّها فاستوت به
فما دونها من غِيلِها متلاحِزُ

فمازال ينجو كلَّ رطبٍ ويابسٍ
وينغلُّ حتى نالها وهو بارزُ

فأنحى عليها ذاتَ حدٍّ غُرابُها
عدوٌّ لأوساطِ العِضاهِ مُشارِزُ

فلما اطمأنّتْ في يـــــديـــــه رأى غنى

أحــــــاط بـــــه وازورّ عمَّـن يُحاوِزُ*

وفي ضوء هـذه «الهداية»، وظل هـذا «الاطمئنان والغنى» مضى القـوّاس يعنى بقوسه فيحسن العنـاية، فعرّضها للشمس لتشرب ماء قشرهـا، وجسّها وقلّب النظر فيهـا ليصلح مـا قـد يكـون فيهـا من عيب، فقـوّم منآدهـا فـاستقـامت، وبـراهـا فاملاسّت، وفاح ضوعها الطيب الـزكي، وصانها بنفيس الثياب وغاليها. وقد قلت من قبل: إن الأعمال تروز المبادىء وتنقّحها وتضيف إليها، بعبارة أخرى: إن العمل يمتحن النظـرية ويصحح مـا قد يكـون فيها من عيب أو قصـور تماما كما فعل هـذا القواس بقوسه.

فمظّعهـــا عـــامينِ مـــاءَ لحائِهـــا

وينظـــرُ منهـــا: أيَّها هـــو غـــامـــزُ

أقـــام الثّقـــافُ والطـــريـــدةُ درأهـــا

كما قـوّمتْ ضِعنَ الشمّسوسِ المهـامِـزُ**

وذاق هذا القواس قوسه يختبرها شدة ولينا، فكانت نعم القوس فيهمّا جميعا، فزاد رضى واطمئنانا، وتضاعف الزهو والاعتزاز في نفسه. فإذا أصاب سهمّها ظبيا مات على مكانـه، وإذا سمع صوتها الشجي كصوت الثكلى امتـلأ ذعرا، فخذلته قـوائمه فلم يستطع الفرار:

إذا أنبضَ الـــرامـــونَ عنهـــا تـــرنّمت

تـــــرنّـمَ ثكلى أوجعتهـــــا الجنـــــائزُ

---

* الضال: شجر تتخـذ منه السهام. الشذب: الأغصـان المتفرقة المتهدّلـة. كنها: سترها. الغيل: الشجر الملتف. متلاحـز: متضايق دخل بعضه في بعض. ينجو: يقطع مـا يؤذي. ينغل: يدخل في شيء متلاحم على مشقة. بارز: ظاهـر للشمس. أنحى عليها: أقبل يقطعها. غراب الفأس: حـدّها. العضـاة: شجر ضخم ذو شـوك. مشـارز: شرس. ازورّ: مال وأعـرض. يحاوز: يخالط ويصاحب.

** مظّعها: وضعهـا في الشمس لتشرب مـاء قشرها. غمز العـود: جسّه لينظـر أين يلينـه ويقيمه. الثقـاف: خشبة تسـوى بها القـوس. الطـريدة: قصبـة تبرى بها القـوس. الـدرء: الاعوجـاج. الشموس: الفرس الجموح. المهامز: ج مهماز، تنخس به الدابة لتستقيم.

هتــوفٌ إذا مــا خــالـطَ الظبيَ سهمُهـا

وإن رِيع منهـــا أسلمتـــهُ النـــواقِـــزُ*

لقد عبثت مشاعر «الثكل» بهذا السياق مـن الرضى والاطمئنان والحبـور والاعتزاز، فخلخلته وغيّرت من مذاقه ولـونه، وسرت فيه فأعاقت حركته ونمـوه، فحار في مكانه لا يـريم! إنـه كظبي نافـر في هـذه الصحـراء تملأ أعطافـه الحيـاة، ويكتظ قلبـه بالبهجـة والرضى، أصابه سهمٌ فصرعه، أو انقذف في قلبه رعب قاتل، فهو في الحالين مقيد مكانه لا يبرحه، قيّـده الموت أو الخوف لا فرق، . مـا الذي أريد أن أقـوله؟ بل مـا الذي يـريد الشماخ أن يثيره ويشيعه في هـذا السياق العـامر بالاطمئنـان والبهجة والثقـة؟ لقد تحولت القوس إلى امرأة مفجوعة بابنها فهي تنوح عليه «ترنم ثكلى»، فهل كان الشماخ يرشح بهذا التحول ــ أو الصورة ــ للفجيعة القـادمة؟ أهي صـورة مبكرة تنبىء بفجيعـة بيع القوس وحزن القواس وندمـه ولوعته؟ لقد خدع الذهـب والمال وزخارف الحياة القواس، فتخلى عن قوسـه، وكانت سقطتـه الفاجعة، كما يخدع الـذهب والمال وزخارف الحيـاة صاحب القيم والمبـادىء فيتخلى عن قيمـه ومبادئه وتكـون سقطتـه الفاجعـة. فهل كـان الشمّاخ يرهص لهذه الفـاجعة، بصورة الأم الثكلى؟ هذا هـو ما أظنه. ومنذ هـذه اللحظة يتحول سياق القصة فيحـل القلق والاضطراب والبلبلة محل الاطمئنان والبهجـة والحبور، وتغدو نفس القـواس مسرحا لصراع نفسي عنيف يتشـاجـر فيها ويتنـازعها الحرص على القـوس وحبهـا والتعلق بها من طرف وإغـراء الذهـب والمال ومكر المشتري ووسـوسة النـاس من طـرف آخر. لقـد جاءت اللحظـة الحرجة التي تختبر معـادن الرجـال فيتبين الصلب من الـرخـو. إننا جميعـا نعشق المبـادىء والقيم النبيلـة ونتغنى بها، ولكن الـذين يقـوون على التضحية في سبيلهـا ودفع ضرائبها البـاهظة قلائل. إن النفس أمّـارة بالسـوء، وإن نار الإغراء المتوهجة كجمر الذهب تذيب معادن النفوس إلا ما قل منها أو ندر.

فـــــوافى بها أهل المواسـم فــــــانبرى

لها بَيّــع يُغلي بها الســــــــــــــومَ رائِزُ

---

* أنبض القـوس: جـذب وتـرهـا، فإذا أطلقـه نبض ورن. الجنـائز: ج جنـازة: أراد الميت نفسـه. هتوف: لها صوت عال. وحذف جواب «إذا» كأنـه معلوم لا شك فيه، أي إذا أصابه السهم مات على المكان. ريع: ذعر. أسلمته: خذلته. النواقز: القوائم.

فقالَ له: هل تشتريها؟ فإنها
تُباعُ بما بِيعَ التّلادُ الحرائزُ

فقال: إزارٌ شرعبيٌّ وأربعٌ
من السِّيراء أو أواقٍ نواجزُ

ثمانٍ من الكوريّ حُمرٌ كأنها
من الجمر ما أذكى على النار خابزُ

وبُردانِ من خالٍ وتسعون درهمًا
على ذاك مقروظٌ من الجلدِ ماعزُ*

إنها نفسية تاجر ماكر خبيث يعرف كيف يتسلل إلى مواطن الضعف في النفس البشرية، ويعرف كيف يثيرها ويداعبها، فيستعرض أمامها مواطن الفتنة والإغراء موطنا موطنا في هذه الحياة المتبرجة الكاملة الزينة التي تخطر بدلالها وفتنتها الساحرة، ولا يزال يروضها، ويتفنن في العرض والإغراء حتى تذل له وتنقاد! ولهذا شرع يفصل في الثمن كل هذا التفصيل فكأنما يريد أن يكسر صلابة الروح بهذه الطرقات المتتابعة، ويمتصّ رفضها وشموسها شيئا فشيئا، ويجرّعها الخديعة والباطل جرعة إثر جرعة إثر أخرى. وقد يشير هذا الإسهاب في الحديث عن الثمن «إلى نفاسة القوس، وإلى الإيغال في الإغراء» كما لاحظ د. إحسان عباس، ولكن وظيفته الحقة هي ترويض نفس القواس وكسر صلابتها الروحية لا الحصول على القوس، أو قل تدمير «المبادىء أو القيم» بتدمير أتباعها ومعتنقيها. وإن لم يكن الصياد هو القوّاس نفسه -وهذا محتمل بل راجح- فإن الرأي السابق يزداد صلابة لأن هذا التفسير يعني وجود ثغرة كبيرة في القصة ـ وما أكثر الثغرات

* أهل المواسم: مجامع الناس في زمن الحج. بيّع: مشتر يحسن البيع والشراء. السوم: المساومة. رائز: مختبر. التّلاد: المال القديم الموروث. الحرائز: التي تحرز ولا تباع لنفاستها. الشرعبي: من أجود الثياب وأغلاها. السيراء: ثياب مخططة نفيسة. الأواقي: ج أوقية، وهي من الموازين. نواجز: حاضرة غير مؤجلة. ثمان: يعني ذهبا مصوغا. الخابز: صانع الخبز على النار. بردان: تثنية برد. الخال: موضع تصنع فيه الثياب النفيسة. المقروظ: المدبوغ بالقرظ. الماعز: جلد المعزى.

في الشعر! ـ يتحتم علينا الالتفات إليهـا إذا أردنا أن نفهـم رمز القوس فهمّا دقيقا.
إن ثمة سؤالا ضائعا ينبغي أن نبحث عنه كي نسد الثغرة. هذا السؤال هو: كيف تهيأ لهذا الصياد الفقير المدقع أن يظفر بهذه القـوس ويجعلها من تلاده؟ ومن أين له كل هـذا المال وما فوقـه ليشتريها من هذا التـاجر الماكر الخبيث؟ لا أحـد يعرف كيف حـدث ذلك، فقد غـابت القوس في جـوف البيع أو انطمرت تحت الثيـاب والجلد والذهب والمال كما يغيب المبدأ ويتبدد في جـوف خيانة معتنقيه له. ولم يبق في المشهد إلا القـواس والثمن الذي قبضـه والناس من حـوله شهـود عليه أو على انهيار «المبـدأ». لقد انـدلعت نار الحسرة والنـدم وشبّ ضرامها في نفس الـرجل، ولكن مـاذا يجدي النـــدم أو تنفع الحسرة بعـد أن تصـدعـت النفس؟ إن البكـاء والحسرة والندم ههنا صورة من بكاء الثكلى وحسرتها على ابنها الميت.

فظـل ينـــاجي نفسَـــــهُ وأميرَهـــــا
أيـأتي الـــــــــذي يُعطَـى بها أم يُجاوز
فقـــالــوا لــه: بـــايـع أخـــاك ولا يكن
لك اليـــومَ عن ربـح من البيع لاهِـــزُ
فلما شراهــــــا فـــــاضتِ العينُ عَبْرةً
وفي الصدرِ حـزّازٌ من الـوجدِ حامِزُ*

ولم يكن ظن الشماخ بالنـاس حسنا فيما يبدو، فقد انضموا إلى صـف التاجر والمال، واشتركوا في تضليل القـوّاس حتى انقاد إلى مأسـاته الفاجعـة. ولو كانت القضيـة قضية عمل فحسب لكان من حق هذا القواس أن يكسب بعمله مـالاً يسد به مفاقره دون ندم ولوعـة، ولكنها قضيـة علاقة وجـدانية حميمة بين المبـدأ وحاملـه أو بين الهدف السامي وصاحبه، فإذا انهارت لم يعوضها مال وثياب، ولم يردّها بكاء وحسرة وندم.

هذه هـي قضية الشمّاخ كما تصورهـا قوسـه، قضية الإنسـان حين يحلم بتحقيق ذاته ـ لأن التبشير بالقيم والمبادىء هو ذروة الإحسـاس بالذات وصحوتها ـ، فيشقى

* أميرها: الذي يـؤامره ويشاوره. يجاوز: يترك ويمضي. لاهز: دافع مانع. شراها: بـاعها. حزّاز: قاطع. الوجد: أشدّ الحب. حامز: ممض محرق.

في مطاردة هذا الحلم، ويخوض في سبيله صراعا قاسيا داخليا حينا وخارجيا حينا، فإذا كان طرفا الصراع غير متكافئين سقط هذا الإنسان الحالم سقطة البطل المدمرة، ولقي مصيره فردا متوحدا كشاهدة قبر.

***

ويزداد رمز القوس انكشافا ووضوحا حين نعارضه برمز آخر في هذا الشعر هو رمز «الجمانة». وإذا كانت حكاية القوس قد جاءت في معرض الحديث عن «الصيّاد» وحمر الوحش، فإن حكاية الجمانة أتت في شعر «المسيّب بن علس» في سياق «الغزل». وقصة «الجمانة» تقليد شعري موسوم بالحسن والبهاء، يصور الصيادين في الخليج العربي في رحلاتهمّ لصيد اللؤلؤ من أعماق مياه البحر. و«صيد اللؤلؤ» مهنة قديمة جدا ورثها أبناء الخليج عن أسلافهمّ الجاهليين من أبناء القبائل التي كانت تنزل قريبا من سيف البحر. وظلت هذه المهنة حية يتوارثها الخالف عن السالف حتى بداية عصر «النفط» حين فاضت أرض الجزيرة العربية المعطاء بخيراتها المدفونة فيها. ومن يقرأ الشعر الكويتي الحديث ولاسيما ديوان «مذكرات بحار» لمحمد الفايز يدرك أهمّية هذه المهنة وشأنها الجليل في حياة أبناء الخليج حتى منتصف هذا القرن أو بعده بقليل، ويدرك أيضا كيف يجني صغر الرقعة الجغرافية التي يعيش فيها الشاعر، والقطيعة الثقافية بين أقطار الوطن العربي على الشعراء الكبار، فلا يكاد أحد يسمع بهمّ حتى يكون بين أهلهمّ وذويهمّ!

يقص علينا «المسيب بن علس» حكاية هذه «الجمانة» في تفصيل عذب بديع، فيصور خروج الغواص في أربعة من الشركاء، اختلفت أصولهمّ وألوانهمّ، وتنازعوا فيما بينهمّ نزاعا طويلا، ثم ألقوا إليه مقاليد الأمر، فعلوا سفينة تهوي بهمّ في لجة البحر، وامتد بهمّ الزمن شهرا بعد شهر، حتى ساء ظنهمّ وغالهمّ اليأس أو همّ، فألقى هذا البحار مراسي سفينتهمّ في منطقة محفوفة بالخطر والهلاك فاستقرت، ثم قذف بنفسه في البحر ملتهبا من الفقر شديد الظمأ، ينشد في هذه الأعماق حلما شاقا عزيز المنال. لقد قتلت هذه الجمانة والده من قبل، فصمم أن يتبعه أو أن يجيء بها وهي أمنية العمر، فظل مغمورا بالماء نصف النهار، لا يدري أصحابه من أمره شيئا، حتى تعرّى الحلم بين يديه بديعا فاتنا كقوس قزح: لقد أصاب منية النفس، فجاء

بها صدفية مضيئة كالجمرا! وهبّ المشترون يغرونـه : يرقفون له القول، ويدفعون بها ثمنا غـاليا، وهـو يمنعها عنهمّ زاهـدا فيها يدفعـون، وراغبا عن كـل أمر سـواها، وصاحبـه يوسـوس له ويـزيده إغـراء : ألا تبيع؟ وهو يـزداد ازورارا وتصاممـا عنهم. فطفق الملاحـون «يسجدون» لها، وانقطع هـو إليهـا يعانقهـا ويضمها إلى نحـره! ألم أقل : إن المسيب يقص علينا حكاية هذه الدرة قصا بديعا مدهشا؟

كجمانـــةِ البحـــريّ جـــاء بها
غـــوّاصُهـــا مـن لجّة البحــــرِ
صَلِـبَ الفــــؤادِ رئيـسَ أربعـــــةٍ
متخـــالفـي الألـــوان والنجّـــرِ
فتنـــازعـــوا حتـى إذا اجتمعـــوا
ألقـــوا إليـــه مقـــالـــدَ الأمــرِ
وَعَلَتْ بهمّ سجحـــاءُ خـــادمـــةٌ
تهوي بهمّ في لجّة البحــــــــــرِ
حتـى إذا مـــــا ســـاء ظنهـمُّ
ومضـى بهمّ شهـــــرٌ إلى شهــــرِ
ألقـى مـــــراسِيَـــــهُ بتهلكـــــةٍ
ثبتـت مـــــراسيهـــا فما تجري
فـــانصـبَّ أسقفُ رأسُـــه لَبِـــدٌ
نُـــزِعَـتْ ربـــاعيتـــاه للصبرِ
أشغـى يمـجُّ الـــــزيـتَ مُلتمِـسٌ
ظمآنُ ملتهــبٌ مـن الفقــــــرِ
قتلـت أبـــاه فقـــال : أتبعُـــهُ
أو أستفيـــدُ رغيبـــةَ الـــدهــرِ

نَصفَ النهـــارُ الماءُ غـــامِـــرُهُ
ورفيقـــهُ بـــالغيب لا يـــدري
فـأصـــابَ مُنيتَـــه فجـــاء بها
صـــدفيّـــةً كمضيئـــةِ الجمـــرِ
يُعطى بها ثمنـــا ويمنعهـــا
ويقـــولُ صـــاحبُـــهُ: ألا تشري؟
وتـــرى الصراريَ يسجـــدون لها
ويضمّهـــا بيـــديـــه للنّحـــرِ *

لقد سبق أن ذكرت في تفاريق الحديث أنني وقفت على هذه القصيدة، وقلت فيها بعض القول[٣٠]. وأحب الآن أن أستتم القول فيها، فليكن ذا مِرّة إن أمكن المرار.

هذا تقليد مثقل بالشقاء والخوف والتعب والكفاح المر الشديد كما يشهد بذلك النص، فهو يصور صياد اللؤلؤ في صراعه الطويل المحفوف بالهلاك والخيبة ضد البحر وأمواجه وكائناته، وتبدو البيئة البحرية أشد هولا وأقسى عريكة من بيئة الصحراء. فهل كان المسيب يريد تصوير حياة هؤلاء الصيادين القاسية الضنكة في ذلك العصر؟ قد يكون أراد ذلك حقا، وهذه هي الدلالة التاريخية النسبية للنص، ولكن دلالته الإنسانية الرحبة العميقة تتجلى في تمجيد العمل والشقاء والكفاح ومصابرة الشدائد، فهو يرتقي بهذا التقليد فيصوغ من الفردي والجزئي والعارض النموذجي والشامل والدائم، وبذلك يكون نموذج الصياد تجريدا للكثرة وتعميما لها. وتتجلى هذه الدلالة الإنسانية في هذه الرمزية الوهاجة كالجمر، فهذا الصراع هو رمز للصراع الإنساني عامة،

* البحري: اللؤلؤ. كلمة سبئية قديمة، هذا ما ذكره لي د. إبراهيم الصلوي، المختص باللغات القديمة. وبهذا التفسير يعلو البيت. النجر: الأصل والمنبت. سجحاء: سفينة. تهلكة: موطن خطر. أسقف: طويل في انحناء. أشغى: أسنانه متخالفة متراكبة. ألا تشري: ألا تبيع. الصراري: الملاّحون.

وهو تبشير به ودعوة حارة إليه. إن الحياة الإنسـانية مملوءة بالشدائد التاريخية، ولكن جـدارة الإنسان بإنسـانيته تتحقق بـروح المقاومـة والكفاح ضـد شروطه التـاريخيـة. إن نفس «المسيب» مفعمة بـالثقـة بهذا الصيـاد وبجدارتـه الفـذّة بالإنسانية الحقـة، وهو لذلك شديد العنايـة به، مسرف في تصويره والحديث عنه على نقيض مـا كان عليه الشماخ الـذي أولى القوس عنـاية تضارع عنـايته بالقـواس بل تفوقهـا. وكل الصفات التي وصف المسيب الغـواص بها تنبىء بـانتصـاره القـادم، بل هي منـذ مطلع النـص تـرشح للظفـر، وتكشـف عن صلابة الروح وقوة الإرادة والتصميم:

صلـب الفـــؤاد رئيس أربعــــة
متخـــالفي الألـــوان والنّجـــر

إن صلابة الفؤاد صفة تلفت النظر، فهو لا يصفه بقوة الجسم ومتانة البنيان، بل يصفه بصلابة الروح. ولا تظفر الصفات الجسـدية للصياد إلا باهتمام يسير قياسا إلى صفـاته المعنـوية التي تلـوح بـارزة منذ مطلع النص إلى آخـره. وفكرة «السيـادة أو الرئاسة» هي الأخـرى فكرة دالة على مزاياه العقلية والنفسيـة وما يتمتع به من منطق وحكمة وحسن تصرف وقوة إرادة، فقد تنازع هؤلاء البحـارة فيها بينهمّ نزاعا طويلا، ولكنهمّ ـ على تنازعهمّ واختلاف أجناسهمّ وألوانهمّ ـ ألقوا إليه مقاليد الأمر يسوسهمّ كما يرى. وهـو ثاقب البصر غير عابىء بـالهلاك أو الخطر، فقـد اختار مكانـا خطرا مهلكا مقرا لسفينته «ألقى مراسيه بتهلكة»، وهو صبور لا يعرف الضيق أو الملل أو اليأس والقنـوط «نـزعت ربـاعيتـاه للصبر». وهذه الصفات كلهـا امتداد للصفتين الأولبين وتنميـة لهمّا. وهـــو «مصمم» على تحقيق هـدفـه تصميما مطلقـا لا يسـاوره الشك، ولا يخامره التردد، فهو إما أن يموت وإما أن يحقق ما صمم عليه:

قتلـت أبـــاه فقـــال أتبعــــه
أو أستفيــــد رغيبـــة الـــدهـــر

بل هو يقدم احتمال الموت على احتمال الظفر، فلا يرتجف ولا يتلجلج ولا يتردد، ويسمي القتل والموت «تبعـا أو تبـاعا» لـوالـده. وهذه صفـة أخـرى تنبع من رحم الصفـات السابقـة وتنميهـا في الوقت ذاتـه. بل إن الفعل «انصب» «فـــانصب

أسقف. . . . » يوحي لنا بصورة واحد من سباع الطير، صقر أو نسر، وهو ينصب على فريسته انصبابا. وقد قرن هذه الصفات جميعا أو ترجمها عمليا بمجالدة أعماق البحر ومخاوفه وحيدا نصف نهار كامل لا يعرف عنه أصحابه شيئا أي شيء:

نصف النهـــار الماء غـــامـــره

ورفيقـــه بـــالغيب لا يـــدري

ألا تدل هذه الصفات كلها على شخصية فذة متميزة؟ ألا ترشح لظفره في الجولة القادمة بعد الحصول على «الجمانة»؟ هذه شخصية متأبية على الضعف، مستعصية على الإغراء، قاصدة لهدفها كطلقة من رصاص، نافرة في غير اكتراث من كل أمر آخر مهما جل وعلا في عيون الآخر:

فـأصـــاب منيتـــه فجـــاء بها

صـــدفيـــة كمضيئـــة الجمـــر

يعطى بها ثمنـــا ويمنعهـــا

ويقـــول صـــاحبـــه: ألا تشري؟

هل استوقفك هذا الفعل «أصاب»؟ إن له من ثراء الدلالة ما للفعل «انصب» الذي لم يزل عالقا بلساننا بعد. لقد ظفر بأمنية العمر، فإذا هي متوهجة كالجمر! هل نذكر صور الثور المنتصر المشرقة المتوهجة كالكوكب الدري حينا وكقبس من النار حينا؟ إن فكرة «الهداية» أبين من أي أمر آخر. إنها الهداية النابعة من «المبدأ» أو «الهدف» نفسه. إن نور هذه «الجمانة» يصدر عنها، ويفيض منها أينما كانت. ولم يكن الأمر كذلك في قصة «القوس». كانت الشمس هادية للشاعر–أو القوّاس– وهو على قمة الهضبة فأنارت أمامه الطريق، ولكنها لم تظهر حين وافى بقوسه موسم الحج، ولم تكن تلك القوس مضيئة فغامت رؤيته، وتبلبل فكره، وسقط سقطته المدمرة. نحن هنا في قصة الجمانة أمام إنسان مؤمن بهدفه أو مبدئه إيمانا مطلقا لا يتزعزع، مصمم عليه تصميما قاطعا كحد السيف، جليد عنيد في الدفاع عنه والصراع في سبيله، تسعفه صلابة الروح ودُربة الكفاح، وأمام «مبدأ» أو «هدف» سام جليل ينير أمام صاحبه سبل الحياة فلا تُخشى عليه حيرة أو ضلال. ولذلك كان الحديث عن «الثمن» هنا ـــ على نقيض ما كان في قصة القوس ـ خافتا ضعيفا

قصير المدى كموجة نبعت من مياه الشاطىء الضحلة، وانكسرت ثم تبددت وتلاشت قبل أن تصل إلى صخوره الصلبة:

يُعطى بها ثمنا ويمنعها

ويقول صاحبه: ألا تشري؟

لا وجود للصراع النفسي ههنا، فالقضية محسومة لا تتسع لخلاف أو جدل. ذات محصنة بصلابة الروح والمبدأ، منيعة في شمم وإباء. وأرجو أن يستوقفك هذا الفعل «يمنعها» وما فيه من دلالة المنعة والقوة ورد الضيم، فهذه «الجمانة» يهددها ضرب من الظلم أو العدوان، فيصونها هذا الغواص ويمنعها، فهي في حرز حريز. ولا تجدي وسوسة الناس أو الأصحاب ههنا، أو إغراؤهمّ له بالبيع «**إن المحب عن العـذّال في صمم**»! إنها صحوة العقل والروح معا فمن أين ينفذ إليها الضعف أو تتخطفها المخاتلة والخداع؟ لقد أصم هذا الغواص كلتا أذنيه عن صوت المال ووعوعة الإغراء وحسيس الصحب، وطفق يضم هذه «الجمانة» إلى صدره ويعانقها كما يضم عاشق حبيبه، والملاحون من حوله «يسجدون» لها!

وترى الصراريَ يسجدون لها

ويضمُّها بيديه للنّحرِ

أترى مافي هذا المشهد من مشاعر الهيبة والجلال، وأحاسيس الغبطة التي تورق في القلب وتخضر، والتي تجوب أرجاء النفس كطيور النورس البيضاء التي تدفّ وتعلو مبشرة سفن الرحيل بأمن الشواطىء؟ وماذا تكون هذه الجمانة إن لم تكن رمزا لمبدأ أو هدف سام في الحياة؟ هدف يستحق كل هذا الشقاء والكفاح، وكل هذا الضن به والمحافظة عليه، بل يستحق أن يموت الإنسان في سبيله، ويسجد الناس له. هدف يسمو بالروح فوق نثرية الحياة الباردة الجوفاء، ويضيء متوهجا كالجمر أمام عشاقه، فلا يملكون إلا الكفاح في سبيله، والإخلاص له، ولا يملك الآخرون إلا أن يحنوا رؤوسهم إجلالا وتقديرا، ويخرّوا له ساجدين.

خاتمة

هذه مضارب القبائل، أو هذه بعض أطلالها الدارسة وقد غدت نهبا لعوادي الدهر وصروفه، فلا نكاد نتبين منها إلا آياتها التي استعصت على الفناء. وقد حاولت في هذه الصفحات التي بين يديك، كما حاول غيري في غيرها، مساءلتها عن أهلها الذين طوى الزمن ما بيننا وبينهمّ، ولا أدري هل استعجمت أم باحت بأسرارها الغامضة؟ لقد رأيت أكثر الباحثين بين معجب ومفتون بهذا الشعر، ففتشت عن سر هذا الإعجاب وعلّة تلك الفتنة فيما كتبوه فلم أظفر بما يبل الريق وينقع الغلّة، فكأنما كنت أحد أولئك الشعراء الذين يشيمون البروق البعيدة ويرتفقون لها، فتخلف ظنونهمّ إلا قليلا. ما أكثر ما راد الباحثون شعاب هذا الشعر، وارتقوا حزونه الصلبة، حتى وقع في الوهمّ أو كاد أنهمّ يجوبون أرضا ذلولا موطأة الأكناف! وانعقد في النفوس وهمّ عجيب غريب حول سذاجة هذا الشعر وقربه ممن أراد المسير إليه، فكأن تكرار الحديث عن قضية ما وشيوعه أمران مرادفان لوضوحها أو ناجمان عن هذا الوضوح، ولم يخطر ببال أكثرنا أنهمّا أمران يكافحان الإحساس باليقظة والشعور بالمسؤولية، ويغيّبان من حيث لا نحب ولا نريد جوهر هذه القضية وحقيقتها. عن هذا الإحساس بعقم التكرار وما يوحي به من وضوح زائف، صدرت في هذه الدراسة مؤمنا بأن الشعر تعبير عن تجارب البشر وتصوير لها وموقف منها، مع ملاحظة أمرين اثنين همّا: كيفية القول الشعري الغامض البوّاح معا في آن، وعمق التجارب الإنسانية وتعقيدها مهمّا بدت مناقضة لهذا العمق والتعقيد أو موحية بغيرهمّا، فطبيعة النفس الإنسانية عامة ـ كما يعلمنا علم النفس ـ طبيعة معقدة غامضة، وأولى بنفوس الشعراء الحساسة أن تكون أخصب وأغمض. وقد وجدت لزاما عليّ أن أوطىء لهذه النظرة المستأنفة في شعرنا القديم بالنظر في واقعنا النقدي الراهن، وتسجيل عدد من الملاحظات له أو عليه رابطا بينه وبين ثقافتنا المعاصرة التي تتنازعها مواقف شتى هي: انحياز منهجي أو اغتراب، وموقف مثالي زائف يتمثل في دخول صدفة التاريخ وشد الحاضر والمستقبل إلى داخلها، وقلق تاريخي خصب

عرفتـه الحضارات كلها في مـراحلها الانتقاليـة، ويتمثل هذا القلق في الـرغبة الجارفة في الحرص على مقـومات شخصيتنـا التاريخيـة، واللهفة العميقـة لإغناء هذه الشخصية بـروح حضارة عصرنا الراهن وإنجازاته الضخمـة. وما كان لهذا الحديث أن يستقيم دون ربطـه بالحيـاة العربيـة الراهنـة التي تبدو لي مأزومـة في جوانبهـا جميعا. و قـد خصصت الحديث فـوقفته على اتجاه واحد مـن اتجاهات نقدنا الجديد هو «الاتجاه الأسطوري»، فنظرت في أصوله النظرية وتطبيقاته على شعرنا القـديم محللا وناقدا، وانتهيت من ذلك إلى طـائفة من الآراء والأحكام في ضوء تصوري لوظيفة النقد ومفهوم الشعر. وأنا أعرف ـ كما يعرف كثيرون غيري ـــ أن «الاتجاه الأسطوري» واحـد من اتجاهـات النقـد الجديد لا أكثر، ولكنني أعـرف ـ كما يعـرفون أيضـا ـــ أن الحديث عن هذه الاتجاهـات كلها في أصـولها النظرية وتطبيقاتها على شعرنا القـديم حديث متشعب طويل يستحق أن تُفرد له دراسات شتى لا دراسـة واحدة، ولـذا لم يكن ثمة منـاص من قصر الكلام على هذا الاتجاه قصرا يحكمه الاستقصاء والتدقيق والتحليل والنقد.

وحين طويت الحديث عن نقـد الآخرين مضيت أنظر في هـذا الشعر، بل في ظواهـره المعقدة الغامضـة ومناطقه العـذراء مستضيئا بمنهج نقـدي لا أبالغ إذا وصفته بأنه أحد اتجاهات النقد الجديد ـ ومن هنا لم يكن ممكنا تسمية البحث: شعرنا القديم والنقد الأسطوري ـ، وجعلت همّي الكشف عن مجالين من مجالات رؤية الشاعر الجاهلي همّا: الذات والكون. وقد تبين لي أن رؤية الذات تنتشر في أودية هذا الشعر وشعابه، ولا يقتصر ظهـورها على ما عرف بمصطلح «المقدمة» عند البـاحثين. كما بدا لي أنها رؤيـة مراوغـة ترامقنـا النظر حينـا وتخاتلنا أحيـانا وتتلفع بغمـوض الشعـر معظم الأحيان، ولـذا جعلت الحديث عنهـا قسمين: الذات السافرة والذات المقنّعة. وتبين لي أن رؤيـة الكون أشد معاسرة وغموضا، ولكنها ـ بل: ولذا فهي ـ أعظم فتنة وأوغل في القلب. وليست تظهر هذه الرؤية في طرف من أطـراف هذا الشعر كما تظهر في تلك الموضـوعات الشعرية الـوعرة التي تلتـوي دونها الدروب ويكثـر فيهـا العِثار، فـإذا ما صبرت النفس وأخـذتها بالزمام انطلقت هذه الموضوعـات في فضاء الروح كسرب من الحمام يدف ويعلو!

إنها هذه الموضوعات أو المشكلات الإنسانية الخالدة التي تؤرق البشر أبد الدهر، وهل يؤرق الإنسانَ أمر كما تؤرقه هشاشة الحياة وتلاشيها، وجوهرها أو ناموسها الخالد المتمثل في الصراع، وغموضها ولامنطقيتها، وهل يُرمض العقلَ أمر كما ترمضه مشكلة الانتماء التي تشب وتترعرع في النفس وتجري في دم العروق فإذا هي ونحن شيء واحد، وهل تساور النفس قضية كما تساورها قضية «المبدأ» أو «الهدف»؟ وأي أمر أقسى على الإنسان من قسوة الدهر الغاشمة وجبروت الموت وغموضه؟ هذه هي القضايا الكونية التي أرقت الشاعر الجاهلي وأرمضته، فنفت عنه السكينة وأشعلت بين جوانحه نار القلق. وقد حاولت ـ بصدق وإخلاص وصبر مرّ جميل ـ أن أكشف عن رؤية هؤلاء الشعراء لهذه القضايا وعن رؤيتهمّ لذواتهمّ، لا أقسر النصوص على حمل ما لا طاقة لها به، ولا أستكثر الحمل إذا رأيتها قادرة عليه. وبعبارة أخرى: كانت وردة النص أغلى وأجمل من كل تصور أو افتراض، وكانت فراشة القلب تطير فوقها وتحوم حولها وترهف السمع لكل ما تبوح به من أسرار. فإذا استطبت هذه الأسرار فمن الحديث ما يستطاب، وإذا أرهقتك معرفتها وأرقتك فهذه وظيفة المعرفة أو ضريبتها الباهظة.

هذه رحلة أخرى في نجود شعرنا القديم وحزونه، تدجّى بعض ليلها حتى كأنّ الأعشى عناه بقوله:

وليلٍ يقولُ القومُ من ظُلُماتِه
سواءٌ صحيحاتُ العيون وعُورُها

وانكشف بعض نهارها حتى كأنه يوم من أيام السَّموم، خاللتُ فيها هؤلاء الشعراء، وشِمت بروق أمانيهمّ، وحدَدْتُ القلب أسمع بعض شجوهمّ، ووردت من مياههمّ ماقال فيه أحدهمّ:

كأنّ مزاحفَ الحيّاتِ فيه
قُبيل الصبح آثارُ السيّاط

ما أحسن ما قال!

وأخشى أن أكون قد حملت إليك ما يحمله حاطب ليل. فإن أكن قد فعلت فعذري أنه الشعر الساحر، أليس الشاعر ساحر كلمات؟ ولكنني لا أرتاب في أنك سترى ـ وأنت المنصف ـ فيما كتبت بعض روح هذا السحر وأطيافه الفاتنة. ولعلي أحملك على النظر فيما استقر في نفسك من أمر هذا الشعر، وحسبي هذا.

ولو كان يفنى الشعرُ أفناه ماقرت
حياضُكَ منه في العصور الذواهب
ولكنه صوبُ العقولِ إذا انجلت
سحائبُ منه أُعقبت بسحائب

لا الشعر يفنى، ولا الحديث عنه ينتهي، ولكن الزمن . . . . . .

فلا تَنلك الليالي إنّ أيديَها
إذا ضربن كسرن النبع بالغَرَب
ولا يُعِنَّ عدوّاً أنت قاهرُهُ
فإنهنّ يَصدن الصقرَ بالخَرَب*

* النبع: شجر صلب قوي. الغرب: شجر رخو ضعيف. الخرب: طائر صغير الحجم.

الهوامش

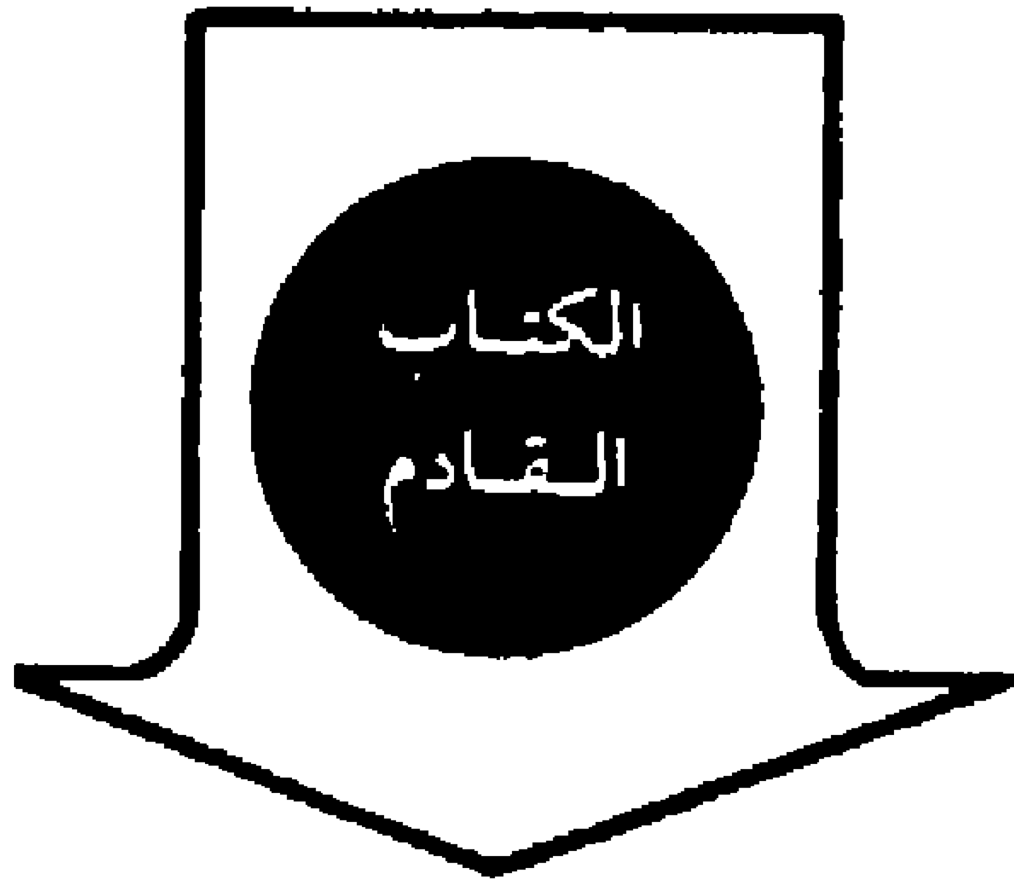
(١) انظر د. عبدالغفار مكاوي. ملحمة جلجامش. نشر: ذات السلاسل. الكويت ١٩٩٤.
(٢) المفضليات: ص ٤٠٩ وما بعدها.
(٣) انظر كتاب «الموت في الفكر الغربي»، وانظر مقدمتـه خاصة. ترجمة: كامل يوسف حسين. عالم المعرفة ـ الكويت ـ أبريل ١٩٨٤.
(٤) شرح الهذليين: ١/ ١٠١ وما بعدها.
(٥) انظر المقدمة التي كتبها الدكتور عبدالغفار مكاوي لترجمته لملحمة جلجامش.
(٦) انظر الشعر والشعراء: ١/ ١٨٥. والخزانة: ٢/ ٤١٩ ـ ٤٢٥. والأغاني: ٢١/ ١٣٢.
(٧) المفضليات: ص ٢٩٩، وانظر قصيدة أبي ذؤيب: شرح أشعار الهذليين: ١/ ١٢٢.
(٨) الطرائف الأدبية ص١٥.
(٩) المفضليات: ص ٥٢.
(١٠) شرح أشعار الهذليين: ١/ ٢١٧.
(١١) المصدر السابق: ٢، ١٥٤.
(١٢) المصدر السابق: ٣/ ١٢٥.
(١٣) الإسراء: آية ٨٥.
(١٤) الديوان. ص: ٢١٦ وما بعدها.
(١٥) الديوان ص: ٩٨ وما بعدها.
(١٦) الديوان. ص ٢١٨.
(١٧) المفضليات ص ١٩٩.
(١٨) الأصمعيات ص ١٠٥.
(١٩) انظر قصيدة المدح ص ١٧٥.
(٢٠) المفضليات ص ٢٥٨.
(٢١) المنتخب ١/ ٧٥.
(٢٢) انظر على سبيل المثال لا الحصر: شرح أشعار الهذليين: ٢/ ١٢١ ـ ١٢٢. ٢/ ٥٥ ـ ٥٧.
(٢٣) انظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ولاسيما الباب الثاني.
(٢٤) صوت الشاعر القديم ص ١٤٩.
(٢٥) انظر قصيدة المدح ص ١٤٠ ـ ١٤٣.
(٢٦، ٢٧، ٢٨) القوس العذراء: المقدمة ص ٢٤ ـ ٢٩ ط٢. مكتبة الخانجي ١٣٩٢هـ.
(٢٩) دراسات عربية وإسلامية ص ٣. مطبعة المدني. المؤسسة السعودية بمصر ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٢م.
(٣٠) قصيدة المدح ص ١٣٨ ـ ١٤٣٠.

المحرر في سطور

د. وهب أحمد رومية

* من مواليد سورية.
* دكتوراه في الأدب القديم من كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ١٩٧٧م بمرتبة الشرف الأولى، مع التوصية بطبع الرسالة وتبادلها مع الجامعات.
* رئيس قسم اللغة العربية بجامعة صنعاء سابقاً.
* أستاذ الأدب القديم بجامعة دمشق.
* يرى أن نقد الشعر ضرب من الإبداع بمقدار ما هو فرع من العلم. وفي ضوء هذه الرؤية يحاور النصوص الشعرية كاشفا عن ثرائها ومضيفاً إليها نصاً إبداعياً جديداً.
* من مؤلفاته:

«الرحلة في القصيدة الجاهلية»، «قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد». إضافة إلى مجموعة من المقالات في نقد الأدب العربي القديم والمعاصر منشورة في الدوريات الأدبية المعروفة.



فجر العلم الحديث

(الإسلام ـ الصين ـ الغرب)

تأليف: توبي أ. هاف

ترجمة: د. أحمد محمود صبحي

صدر عن هذه السلسـلة

١ـ الحضارة	تأليف : د/ حسين مؤنس	ينـــاير ١٩٧٨
٢ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر	تأليف : د/ إحسان عباس	فبرايـــر ١٩٧٨
٣ـ التفكير العلمي	تأليف : د/ فؤاد زكريا	مـارس ١٩٧٨
٤ـ الولايات المتحدة والمشرق العربي	تأليف : / أحمد عبدالرحيم مصطفى	أبريـل ١٩٧٨
٥ـ العلم ومشكلات الإنسان المعاصر	تأليف : د/ زهير الكرمي	مايـــو ١٩٧٨
٦ـ الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها	تأليف : د/ عزت حجازي	يونيـــو ١٩٧٨
٧ـ الأحلاف والتكتلات في السياسة العالمية	تأليف : / محمد عزيز شكري	يولـــيو ١٩٧٨
٨ـ تراث الإسلام (الجزء الأول)	ترجمة : د/ زهير السمهوري تحقيق وتعليق : د/ شاكر مصطفى مراجعة : د/ فؤاد زكريا	أغسطس ١٩٧٨
٩ـ أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة	تأليف : د/ نايف خرما	سبتمبر ١٩٧٨
١٠ـ جحا العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار	أكتوبر ١٩٧٨
١١ـ تراث الإسلام (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ حسين مؤنس، د/ إحسان العمد مراجعة : د/ فؤاد زكريا	نوفـمبر ١٩٧٨
١٢ـ تراث الإسلام (الجزء الثالث)	ترجمة : د. حسين مؤنس، د/ إحسان العمد مراجعة : د/ فؤاد زكريا	ديسمبر ١٩٧٨
١٣ـ الملاحة وعلوم البحار عند العرب	تأليف : د/ أنور عبدالعليم	ينايـــر ١٩٧٩
١٤ـ جمالية الفن العربي	تأليف : د/ عفيف بهنسي	فـبراير ١٩٧٩
١٥ـ الإنسان الحائر بين العلم والخرافة	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح	مـارس ١٩٧٩
١٦ـ النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية	تأليف : د/ محمود عبدالفضيل	أبـريل ١٩٧٩
١٧ـ الكون والثقوب السوداء	إعداد : رؤوف وصفي مراجعة : زهير الكرمي	مايـــو ١٩٧٩
١٨ـ الكوميديا والتراجيديا	ترجمة : د/ علي أحمد محمود مراجعة : د/ شوقي السكري، د/ علي الراعي	يونـــيو ١٩٧٩
١٩ـ المخرج في المسرح المعاصر	تأليف : / سعد أردش	يولـــيو ١٩٧٩

٢٠ـ التفكير المستقيم والتفكير الأعوج	ترجمة حسن سعيد الكرمي مراجعة : صدقي حطاب	أغسطس ١٩٧٩
٢١ـ مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي	تأليف : د/ محمد على الفرا	سبتمبر ١٩٧٩
٢٢ـ البيئة ومشكلاتها	تأليف : { رشيد الحمد د/ محمد سعيد صباريني	أكتوبر ١٩٧٩
٢٣ـ الرق	تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني	نوفمبر ١٩٧٩
٢٤ـ الإبداع في الفن والعلم	تأليف : د/ حسن أحمد عيسى	ديسمبر ١٩٧٩
٢٥ـ المسرح في الوطن العربي	تأليف : د/ علي الراعي	يناير ١٩٨٠
٢٦ـ مصر وفلسطين	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن	فبراير ١٩٨٠
٢٧ـ العلاج النفسي الحديث	تأليف : د/ عبدالستار ابراهيم	مارس ١٩٨٠
٢٨ـ أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي	ترجمة : شوقي جلال	أبريل ١٩٨٠
٢٩ـ العرب والتحدي	تأليف : د/ محمد عماره	مايو ١٩٨٠
٣٠ـ العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة	تأليف : د/ عزت قرني	يونيو ١٩٨٠
٣١ـ الموشحات الأندلسية	تأليف : د/ محمد زكريا عناني	يوليو ١٩٨٠
٣٢ـ تكنولوجيا السلوك الإنساني	ترجمة : د/ عبدالقادر يوسف مراجعة : د/ رجا الدريني	أغسطس ١٩٨٠
٣٣ـ الإنسان والثروات المعدنية	تأليف : د/ محمد فتحي عوض الله	سبتمبر ١٩٨٠
٣٤ـ قضايا أفريقية	تأليف : د/ محمد عبدالغني سعودي	أكتوبر ١٩٨٠
٣٥ـ تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي (١٩٣٠ـ ١٩٧٠)	تأليف : د/ محمد جابر الأنصاري	نوفمبر ١٩٨٠
٣٦ـ الحب في التراث العربي	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	ديسمبر ١٩٨٠
٣٧ـ المساجد	تأليف : د/ حسين مؤنس	يناير ١٩٨١
٣٨ـ تكنولوجيا الطاقة البديلة	تأليف : د/ سعود يوسف عياش	فبراير ١٩٨١
٣٩ـ ارتقاء الإنسان	ترجمة : د/ موفق شخاشيرو مراجعة : زهير الكرمي	مارس ١٩٨١
٤٠ـ الرواية الروسية في القرن التاسع عشر	تأليف : د/ مكارم الغمري	أبريل ١٩٨١
٤١ـ الشعر في السودان	تأليف : د/ عبده بدوي	مايو ١٩٨١
٤٢ـ دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية	تأليف : د/ علي خليفة الكواري	يونيو ١٩٨١
٤٣ـ الإسلام في الصين	تأليف : فهمي هويدي	يوليو ١٩٨١
٤٤ـ اتجاهات نظرية في علم الاجتماع	تأليف : د/ عبدالباسط عبدالمعطي	أغسطس ١٩٨١

٤٥ـ حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار	سبتمبر ١٩٨١
٤٦ـ دعوة إلى الموسيقا	تأليف : د/ يوسف السيسي	أكتوبر ١٩٨١
٤٧ـ فكرة القانون	ترجمة : سليم الصويص مراجعة : سليم بسيسو	نوفمبر ١٩٨١
٤٨ـ التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح	ديسمبر ١٩٨١
٤٩ـ صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي	تأليف : صلاح الدين حافظ	يناير ١٩٨٢
٥٠ـ التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية	تأليف : د/ محمد عبدالسلام	فبراير ١٩٨٢
٥١ـ السينما في الوطن العربي	تأليف : جان ألكسان	مارس ١٩٨٢
٥٢ـ النفط والعلاقات الدولية	تأليف : د/ محمد الرميحي	أبريل ١٩٨٢
٥٣ـ البدائية	ترجمة : د/ محمد عصفور	مايو ١٩٨٢
٥٤ـ الحشرات الناقلة للأمراض	تأليف : د/ جليل أبو الحب	يونيو ١٩٨٢
٥٥ـ العالم بعد مائتي عام	ترجمة : شوقي جلال	يوليو ١٩٨٢
٥٦ـ الإدمان	تأليف : د/ عادل الدمرداش	أغسطس ١٩٨٢
٥٧ـ البيروقراطية النفطية ومعضلة التنمية	تأليف : د/ أسامة عبدالرحمن	سبتمبر ١٩٨٢
٥٨ـ الوجودية	ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح	أكتوبر ١٩٨٢
٥٩ـ العرب أمام تحديات التكنولوجيا	تأليف : د/ انطونيوس كرم	نوفمبر ١٩٨٢
٦٠ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الأول)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري	ديسمبر ١٩٨٢
٦١ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري	يناير ١٩٨٣
٦٢ـ حكمة الغرب	ترجمة : د/ فؤاد زكريا	فبراير ١٩٨٣
٦٣ـ الإسلام والاقتصاد	تأليف : د/ عبدالهادي علي النجار	مارس ١٩٨٣
٦٤ـ صناعة الجوع (خرافة الندرة)	ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد	إبريل ١٩٨٣
٦٥ـ مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبد الجليل	مايو ١٩٨٣
٦٦ـ الإسلام والشعر	تأليف : د/ سامي مكي العاني	يونيو ١٩٨٣
٦٧ـ بنو الإنسان	ترجمة : زهير الكرمي	يوليو ١٩٨٣
٦٨ـ الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية	تأليف : د/ محمد موفاكو	أغسطس ١٩٨٣
٦٩ـ ظاهرة العلم الحديث	تأليف : د/ عبدالله العمر	سبتمبر ١٩٨٣
٧٠ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) القسم الأول	ترجمة : د/ علي حسين حجاج مراجعة : د/ عطيه محمود هنا	أكتوبر ١٩٨٣
٧١ـ الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي	تأليف : د/ عبدالمالك خلف التميمي	نوفمبر ١٩٨٣
٧٢ـ حكمة الغرب (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ فؤاد زكريا	ديسمبر ١٩٨٣

٧٣ـ التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي	تأليف : د / مجيد مسعود	ينـــايــــر ١٩٨٤
٧٤ـ مشاريع الاستيطان اليهودي	تأليف : أمين عبدالله محمود	فبرايـــــر ١٩٨٤
٧٥ـ التصوير والحياة	تأليف : د / محمد نبهان سويلم	مـــــارس ١٩٨٤
٧٦ـ الموت في الفكر الغربي	ترجمة : كامل يوسف حسين	أبـــــريل ١٩٨٤
	مراجعة : د / إمام عبدالفتاح	
٧٧ـ الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا	تأليف : د / أحمد عتمان	مـــايــــو ١٩٨٤
٧٨ـ قضايا التبعية الإعلامية والثقافية	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن	يـــونيـــو ١٩٨٤
٧٩ـ مفاهيم قرآنية	تأليف : د / محمد أحمد خلف الله	يـــوليـــو ١٩٨٤
٨٠ـ الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام)	تأليف : د / عبدالسلام الترمانيني	أغسطس ١٩٨٤
٨١ ـ الأدب اليوغسلافي المعاصر	تأليف : د / جمال الدين سيد محمد	سبتمبر ١٩٨٤
٨٢ ـ تشكيل العقل الحديث	ترجمة : شوقي جلال	أكتـــوبـــر ١٩٨٤
	مراجعة : صدقي حطاب	
٨٣ ـ البيولوجيا ومصير الإنسان	تأليف : د / سعيد الحفار	نـــوفمبر ١٩٨٤
٨٤ ـ المشكلة السكانية وخرافة المالتوسية	تأليف : د / رمزي زكي	ديسمبر ١٩٨٤
٨٥ ـ دول مجلس التعاون الخليجي ومستويات العمل الدولية	تأليف : د / بدرية العوضي	ينـــايــــر ١٩٨٥
٨٦ ـ الإنسان وعلم النفس	تأليف : د / عبدالستار إبراهيم	فبرايـــــر ١٩٨٥
٨٧ ـ في تراثنا العربي الإسلامي	تأليف : د / توفيق الطويل	مـــــارس ١٩٨٥
٨٨ ـ الميكروبات والإنسان	ترجمة : د / عزت شعلان	أبـــــريل ١٩٨٥
	مراجعة : د / عبدالرزاق العدواني، د / سمير رضوان	
٨٩ ـ الإسلام وحقوق الإنسان	تأليف : د/ محمد عماره	مـــايــــو ١٩٨٥
٩٠ ـ الغرب والعالم (القسم الأول)	تأليف : كافين رايلي	يـــونيـــو ١٩٨٥
	ترجمة : د / عبدالوهاب المسيري، د/ هدى حجازي	
	مراجعة : د / فؤاد زكريا	
٩١ ـ تربية اليسر وتخلف التنمية	تأليف : د / عبدالعزيز الجلال	يـــوليـــو ١٩٨٥
٩٢ ـ عقول المستقبل	ترجمة : د / لطفي فطيم	أغسطس ١٩٨٥
٩٣ ـ لغة الكيمياء عند الكائنات الحية	تأليف : د / أحمد مدحت إسلام	سبتمبر ١٩٨٥
٩٤ ـ النظام الإعلامي الجديد	تأليف : د / مصطفى المصمودي	أكتـــوبـــر ١٩٨٥

٩٥ ـ تغيّر العالم	تأليف : د / أنور عبدالملك	نـــوفبر ١٩٨٥
٩٦ ـ الصهيونية غير اليهودية	تأليف : ريجينا الشريف ترجمة : أحمد عبدالله عبدالعزيز	ديسمبر ١٩٨٥
٩٧ ـ الغرب والعالم (القسم الثاني)	تأليف : كافين رايلي ترجمة : { د / عبدالوهاب المسيري د / هدى حجازي مراجعة : د / فؤاد زكريا	ينـــايـــر ١٩٨٦
٩٨ ـ قصة الأنثروبولوجيا	تأليف : د / حسين فهيم	فبرايـــــر ١٩٨٦
٩٩ ـ الأطفال مرآة المجتمع	تأليف : د / محمد عماد الدين إسماعيل	مـــارس ١٩٨٦
١٠٠ ـ الوراثة والإنسان	تأليف : د / محمد علي الربيعي	أبـــريل ١٩٨٦
١٠١ ـ الأدب في البرازيل	تأليف : د / شاكر مصطفى	مـــايـــو ١٩٨٦
١٠٢ ـ الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية	تأليف : د / رشاد الشامي	يـــونيـــو ١٩٨٦
١٠٣ ـ التنمية في دول مجلس التعاون	تأليف د / محمد توفيق صادق	يـــوليـــو ١٩٨٦
١٠٤ ـ العالم الثالث وتحديات البقاء	تأليف جاك لوب ترجمة : أحمد فؤاد بلبع	أغسطس ١٩٨٦
١٠٥ ـ المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي	تأليف : د / إبراهيم عبد الله غلوم	سبتمبر ١٩٨٦
١٠٦ ـ «المتلاعبون بالعقول»	تأليف : هربرت . أ . شيللر ترجمة : عبدالسلام رضوان	أكتـوبـر ١٩٨٦
١٠٧ ـ الشركات عابرة القومية	تأليف : د / محمد السيد سعيد	نـــوفمبر ١٩٨٦
١٠٨ ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) (الجزء الثاني)	ترجمة : د / علي حسين حجاج مراجعة : د / عطية محمود هنا	ديسمبر ١٩٨٦
١٠٩ ـ العملية الإبداعية في فن التصوير	تأليف : د/ شاكر عبدالحميد	ينـــايـــر ١٩٨٧
١١٠ ـ مفاهيم نقدية	ترجمة : د/ محمد عصفور	فبرايـــر ١٩٨٧
١١١ ـ قلق الموت	تأليف : د / أحمد محمد عبدالخالق	مـــارس ١٩٨٧
١١٢ ـ العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث	تأليف : د/ جون . ب . ديكنسون ترجمة : شعبة الترجمة باليونسكو	أبـــريل ١٩٨٧
١١٣ ـ الفكر التربوي العربي الحديث	تأليف : د / سعيد إسماعيل علي	مـــايـــو ١٩٨٧
١١٤ ـ الرياضيات في حياتنا	ترجمة : د / فاطمة عبدالقادر المما	يـــونيـــو ١٩٨٧

١١٥ ـ معالم على طريق تحديث الفكر العربي	تأليف : د / معن زيادة	يـوليـو ١٩٨٧
١١٦ ـ أدب أميركا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الأول)	تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد مراجعة : د / شاكر مصطفى	أغسطس ١٩٨٧
١١٧ ـ الأحزاب السياسية في العالم الثالث	تأليف : د / أسامة الغزالي حرب	سـبتمبر ١٩٨٧
١١٨ ـ التاريخ النقدي للتخلف	تأليف : د / رمزي زكي	أكتـوبـر ١٩٨٧
١١٩ ـ قصيدة وصورة	تأليف : د / عبدالغفار مكاوي	نـوفمبر ١٩٨٧
١٢٠ ـ سيكولوجية اللعب	تأليف : د / سوزانا ميلر ترجمة : د / حسن عيسى مراجعة : د / محمد عماد الدين إسماعيل	ديـسمبر ١٩٨٧
١٢١ ـ الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم	تأليف : د / رياض رمضان العلمي	ينـايـر ١٩٨٨
١٢٢ ـ أدب أميركا اللاتينية (القسم الثاني)	تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد مراجعة : د / شاكر مصطفى	فبرايـر ١٩٨٨
١٢٣ ـ ثقافة الأطفال	تأليف : د / هادي نعمان الهيتي	مـارس ١٩٨٨
١٢٤ ـ مرض القلق	تأليف : د / دافيد . ف . شيهان ترجمة : د / عزت شعلان مراجعة : د / أحمد عبدالعزيز سلامة	أبـريل ١٩٨٨
١٢٥ ـ طبيعة الحياة	تأليف : فرانسيس كريك ترجمة : د / أحمد مستجير مراجعة : د / عبد الحافظ حلمي	مـايـو ١٩٨٨
١٢٦ ـ اللغات الأجنبية (تعليمها وتعلمها)	تأليف : { د/ نايف خرما د/ علي حجاج	يـونيـو ١٩٨٨
١٢٧ ـ اقتصاديات الإسكان	تأليف : د / إسماعيل إبراهيم درة	يـوليـو ١٩٨٨
١٢٨ ـ المدينة الإسلامية	تأليف : د / محمد عبدالستار عثمان	أغسطس ١٩٨٨
١٢٩ ـ الموسيقا الأندلسية المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبدالجليل	سـبتمبر ١٩٨٨
١٣٠ ـ التنبؤ الوراثي	تأليف : { د / زولت هارسيناي ريتشارد هتون ترجمة : د / مصطفى إبراهيم فهمي مراجعة : د / مختار الظواهري	أكتـوبـر ١٩٨٨

١٣١ ـ مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في الاسلام	تأليف : د/ أحمد سليم سعيدان	نوفمبر ١٩٨٨
١٣٢ ـ أوروبا والتخلف في أفريقيا	تأليف : د/ والتر رودني ترجمة : د/ أحمد القصير مراجعة : د/ إبراهيم عثمان	ديسمبر ١٩٨٨
١٣٣ ـ العالم المعاصر والصراعات الدولية	تأليف : د/ عبدالخالق عبدالله	يناير ١٩٨٩
١٣٤ ـ العلم في منظوره الجديد	تأليف : { روبرت م . اغروس جورج ن . ستانسيو ترجمة : د/ كمال خلايلي	فبراير ١٩٨٩
١٣٥ ـ العرب واليونسكو	تأليف : د/ حسن نافعة	مارس ١٩٨٩
١٣٦ ـ اليابانيون	تأليف : إدوين رايشاور ترجمة : ليلى الجبالي مراجعة : شوقي جلال	أبريل ١٩٨٩
١٣٧ ـ الاتجاهات التعصبية	تأليف : د/ معتز سيد عبدالله	مايو ١٩٨٩
١٣٨ ـ أدب الرحلات	تأليف : د/ حسين فهيم	يونيو ١٩٨٩
١٣٩ ـ المسلمون والاستعمار الاوروبي لأفريقيا	تأليف : عبدالله عبدالرزاق ابراهيم	يوليو ١٩٨٩
١٤٠ ـ الانسان بين الجوهر والمظهر (نتملك أو نكون)	تأليف : إريك فروم ترجمة : سعد زهران مراجعة : د/ لطفي فطيم	أغسطس ١٩٨٩
١٤١ ـ الأدب اللاتيني (ودوره الحضاري)	تأليف : د/ أحمد عتمان	سبتمبر ١٩٨٩
١٤٢ ـ مستقبلنا المشترك	إعداد : اللجنة العالمية للبيئة والتنمية ترجمة : محمد كامل عارف مراجعة : علي حسين حجاج	أكتوبر ١٩٨٩
١٤٣ ـ الريف في الرواية العربية	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	نوفمبر ١٩٨٩
١٤٤ ـ الإبداع العام والخاص	تأليف : الكسندرو روشكا ترجمة : د/ غسان عبدالحي أبو فخر	ديسمبر ١٩٨٩
١٤٥ ـ سيكولوجية اللغة والمرض العقلي	تأليف : د/ جمعة سيد يوسف	يناير ١٩٩٠
١٤٦ ـ حياة الوعي الفني (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)	تأليف : غيورغي غانشف ترجمة : د/ نوفل نيوف مراجعة : د/ سعد مصلوح	فبراير ١٩٩٠
١٤٧ ـ الرأسمالية تجدد نفسها	تأليف : د/ فؤاد مُرسي	مارس ١٩٩٠

١٤٨ ـ علم الأحياء والأيديولوجيا والطبيعة البشرية	تأليف : ستيفن روز وآخرين ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي مراجعة : د/ محمد عصفور	أبـريل ١٩٩٠
١٤٩ ـ ماهية الحروب الصليبية	تأليف : د/ قاسم عبده قاسم	مـايـو ١٩٩٠
١٥٠ ـ حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي «الجوانب البيئية والتكنولوجية والسياسية»	(برنامج الأمم المتحدة للبيئة) ترجمة : عبد السلام رضوان	يـونيـو ١٩٩٠
١٥١ ـ تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية	تأليف : د/ شوقي عبد القوي عثمان	يـوليـو ١٩٨٩
١٥٢ ـ التلوث مشكلة العصر	تأليف : د/ أحمد مدحت إسلام	أغسطس ١٩٩٠

(ظهـر هـذا العـدد في أغسطس ١٩٩٠، وانقطعت السلسلة بسبب العدوان العراقي الغاشم على دولة الكويت، ثم استؤنفت في شهر سبتمبر ١٩٩١ بالعدد ١٥٣)

١٥٣ ـ الكويت والتنمية الثقافية العربية	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	سـبتمبر ١٩٩١
١٥٤ ـ النقطة المتحولة : أربعون عاما في استكشاف المسرح	تأليف : بيتر بروك ترجمة : فاروق عبدالقادر	أكتـوبـر ١٩٩١
١٥٥ ـ مؤثرات عربية وإسلامية في الادب الروسي	تأليف : د/ مكارم الغمري	نـوفمبر ١٩٩١
١٥٦ ـ الفصامي : كيف نفهمه ونساعده، دليل للأسرة والأصدقاء	تأليف : سيلفانو آرتي ترجمة : د/ عاطف أحمد	ديـسمبر ١٩٩١
١٥٧ ـ الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي	تأليف : د/ زينات البيطار	ينـايـر ١٩٩٢
١٥٨ ـ مستقبل النظام العربي بعد ازمة الخليج	تأليف : د/ محمد السيد سعيد	فبرايـر ١٩٩٢
١٥٩ ـ فكرة الزمان عبر التاريخ	ترجمة : فؤاد كامل عبدالعزيز مراجعة : شوقي جلال	مـارس ١٩٩٢
١٦٠ ـ ارتقاء القيم (دراسة نفسية)	تأليف : د/ عبداللطيف محمد خليفة	أبـريل ١٩٩٢
١٦١ ـ أمراض الفقر (المشكلات الصحية في العالم الثالث)	تأليف : د/ فيليب عطية	مـايـو ١٩٩٢
١٦٢ ـ القومية في موسيقا القرن العشرين	تأليف : د/ سمحة الخولي	يـونيـو ١٩٩٢
١٦٣ ـ أسرار النوم	تأليف : الكسندر بوربلي ترجمة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة	يـوليـو ١٩٩٢
١٦٤ ـ بلاغة الخطاب وعلم النص	تأليف : د/ صلاح فضل	أغسطس ١٩٩٢
١٦٥ ـ الفلسفة المعاصرة في أوربا	تأليف : إ. م. بوشنسكي ترجمة : د/ عزت قرني	سـبتمبر ١٩٩٢

١٦٦ـ الأمومة : نمو العلاقات بين الطفل والأم	تأليف : د/ فايز قنطار	أكتوبر ١٩٩٢
١٦٧ـ تاريخ الدراسات العربية في فرنسا	تأليف د/ محمود المقداد	نوفمبر ١٩٩٢
١٦٨ ـ بنية الثورات العلمية	تأليف : توماس كون ترجمة : شوقي جلال	ديسمبر ١٩٩٢
١٦٩ ـ تاريخ الكتاب (القسم الاول)	تأليف : د/ الكسندر ستيبشفيتش ترجمة : د/ محمد م. الأرناؤوط	يناير ١٩٩٣
١٧٠ ـ تاريخ الكتاب (القسم الثاني)	تأليف : د/ الكسندر ستيبشفيتش ترجمة : د/ محمد م. الأرناؤوط	فبراير ١٩٩٣
١٧١ ـ الأدب الأفريقي	تأليف : د/ علي شلش	مارس ١٩٩٣
١٧٢ ـ الذكاء الاصطناعي واقعه ومستقبله	تأليف : آلان بونيه ترجمة: د/ علي صبري فرغلي	أبريل ١٩٩٣
١٧٣ ـ المعتقدات الدينية لدى الشعوب	أشرف على التحرير جفري بارندر ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح إمام مراجعة : د/ عبدالغفار مكاوي	مايو ١٩٩٣
١٧٤ ـ الهندسة الوراثية والأخلاق	تأليف : ناهدة البقصمي	يونيو ١٩٩٣
١٧٥ ـ سيكولوجية السعادة	تأليف : مايكل أرجايل ترجمة : د/ فيصل عبدالقادر يونس مراجعة : شوقي جلال	يوليو ١٩٩٣
١٧٦ ـ العبقرية والإبداع والقيادة	تأليف : دين كيث سايمنتن ترجمة : د/ شاكر عبدالحميد مراجعة : د/ محمد عصفور	أغسطس ١٩٩٣
١٧٧ ـ المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين	تأليف : د/ شكري محمد عياد	سبتمبر ١٩٩٣
١٧٨ ـ الكون	تأليف : د/ كارل ساغان ترجمة : نافع أيوب لبّس مراجعة : محمد كامل عارف	أكتوبر ١٩٩٣
١٧٩ ـ الصداقة (من منظور علم النفس)	تأليف : د/ أسامة سعد أبو سريع	نوفمبر ١٩٩٣
١٨٠ ـ العلاج السلوكي للطفل أساليبه ونماذج من حالاته	تأليف : د/ عبد الستار إبراهيم د/ عبدالعزيز الدخيل د/ رضوى إبراهيم	ديسمبر ١٩٩٣

١٨١ـ الأدب الالماني في نصف قرن	تأليف : د/ عبدالرحمن بدوي	ينــايــر ١٩٩٤
١٨٢ـ الشفاهية والكتابية	تأليف: والتر ج. أونج ترجمة : د. حسن البنا عزالدين مراجعة : د. محمد عصفور	فبرايــــر ١٩٩٤
١٨٣ ـ الطاغية	تأليف : د. إمام عبدالفتاح إمام	مـــارس ١٩٩٤
١٨٤ ـ العرب وعصر المعلومات	تأليف : د. نبيل علي	أبـــريل ١٩٩٤
١٨٥ ـ عندما تغير العالم	تأليف: جيمس بيرك ترجمة : ليلى الجبالي مراجعة : شوقي جلال	مــايــو ١٩٩٤
١٨٦ ـ القوى الدينية في إسرائيل	تأليف : د. رشاد عبدالله الشامي	يــونيــو ١٩٩٤
١٨٧ ـ آلاف السنين من الطاقة	تأليف : فلاديمير كارتسيف بيوتر كازانوفسكي ترجمة : محمد غياث الزيات	يــوليــو ١٩٩٤
١٨٨ ـ الاتجاه القومي في الرواية	تأليف : د. مصطفى عبد الغني	أغسطس ١٩٩٤
١٨٩ ـ عودة الوفاق بين الإنسان والطبيعة	تأليف : جان ـ ماري بيلت ترجمة : السيد محمد عثمان	سبتمبر ١٩٩٤
١٩٠ ـ مقدمة في علم التفاوض السياسي والاجتماعي	تأليف : د. حسن محمد وجيه	أكتــوبــر ١٩٩٤
١٩١ ـ النهاية الكوارث الكونية وأثرها في مسار الكون	تأليف : فرانك كلوز ترجمة : د. مصطفى إبراهيم فهمي مراجعة : عبدالسلام رضوان	نــوفمبر ١٩٩٤
١٩٢ ـ جذور الاستبداد (قراءة في أدب قديم)	تأليف : د . عبدالغفار مكاوي	ديســمبر ١٩٩٤
١٩٣ ـ اللغة والتفسير والتواصل	تأليف : د. مصطفى ناصف	ينــايــر ١٩٩٥
١٩٤ ـ جوته والعالم العربي	تأليف : كاتارينا مومزن ترجمة : د. عدنان عباس علي مراجعة : د. عبدالغفار مكاوي	فبرايــــر ١٩٩٥
١٩٥ ـ الغزو العراقي للكويت	ندوة بحثية	مـــارس ١٩٩٥
١٩٦ـ المدينة في الشعر العربي المعاصر	تأليف: د. مختار أبوغالي	أبـــريل ١٩٩٥
١٩٧ـ اليهود في البلدان الإسلامية	تحرير : صموئيل أتينجر ترجمة : د. جمال الرفاعي مراجعة : د. رشاد الشامي	مــايــو ١٩٩٥

١٩٨ـ فلسفات تربوية معاصرة	تأليف : د. سعيد إسماعيل علي	يـــونيـــو ١٩٩٥
١٩٩ ـ الفكر الشرقي القديم	تأليف : جون كولر ترجمة : كامل يوسف حسين مراجعة : د. إمام عبدالفتاح إمام	يـــوليـــو ١٩٩٥
٢٠٠ ـ الزلازل : حقيقتها وآثارها	تأليف : د. شاهر جمال أغا	أغسطـس ١٩٩٥
٢٠١ـ جيران في عالم واحد	مراجعة : عبدالسلام رضوان	سبتمـــبر ١٩٩٥
٢٠٢ ـ الأمم المتحدة في نصف قرن	تأليف : د. حسن نافعة	أكتـوبـر ١٩٩٥
٢٠٣ ـ التصوير الشعبي العربي	تأليف : د. أكرم قانصو	نـــوفمبر ١٩٩٥
٢٠٤ ـ الصراع على القمة	تأليف : لستر ثارو ترجمة : أحمد فؤاد بلبع	ديســـمبر ١٩٩٥
٢٠٥ ـ المخدرات والمجتمع	تأليف : د. مصطفى سويف	ينـــايـــر ١٩٩٦
٢٠٦ ـ البنيوية وما بعدها	تأليف : جون ستروك ترجمة : د. محمد حسن عصفور	فبرايـــــر ١٩٩٦

سلسلة عالم المعرفة

«عالم المعرفة» سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت ـ وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير عام ١٩٧٨ .

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارىء بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفاً وترجمة :

١ ـ الدراسات الإنسانية : تاريخ ـ فلسفة ـ أدب الرحلات ـ الدراسات الحضارية ـ تاريخ الأفكار.

٢ ـ العلوم الاجتماعية : اجتماع ـ اقتصاد ـ سياسة ـ علم نفس ـ جغرافيا ـ تخطيط ـ دراسات استراتيجية ـ مستقبليات .

٣ ـ الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي ـ الآداب العالمية ـ علم اللغة .

٤ ـ الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن ـ المسرح ـ الموسيقا ـ الفنون التشكيلية والفنون الشعبية .

٥ ـ الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك) ـ الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم)، والدراسات التكنولوجية .

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية ـ المترجمة أو المؤلفة ـ من شعر وقصة ومسرحية، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي .

وتحرص سلسلة «عالم المعرفة» على ان تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين، على ألا يزيد حجمها على ٣٥٠ صفحة من القطع المتوسط، و أن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته. وفي حالة الترجمة ترسل نسخة مصورة من الكتاب بلغته الأصلية، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب، **والمجلس غير ملزم بإعادة المخطوطات والكتب الأجنبية في حالة الاعتذار عن عدم نشرها**. وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع - المؤلف أو المترجم - تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلسا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي أو تسعمائة دينار أيهما أكثر (وبحد أقصى مقداره ألف ومائتا دينار كويتي)، بالإضافة إلى مائة وخمسين دينارا كويتياً مقابل تقديم المخطوطة - المؤلفة و المترجمة - من نسختين مطبوعتين على الآلة الكاتبة.



سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي		
الدول العربيـة الأخرى	ما يعادل دولاراً أمـريكياً		
خارج الوطن العـربي	أربعة دولارات أمريكية		

الاشتراكات:	أفراد	مؤسسات
دولة الكويت	١٥د.ك	٢٥د.ك
دول الخليج	١٧د.ك	٣٠د.ك
الدول العربية الأخرى	٢٥دولاراً أمريكياً	٥٠دولاراً أمريكيـاً
خارج الوطن العربي	٥٠دولاراً أمريكياً	١٠٠دولار أمريكي

الاشتراكات / ترسل باسم:

الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت ـ 13100

برقيا : ثقف ــ فاكسميلي : ٢٤٣١٢٢٩

طبع من هذا الكتاب أربعون ألف نسخة

مطابع السياسة ـ الكويت



قسيمة اشتراك

البيان	سلسلة عالم المعرفة		مجلة الثقافة العالمية		مجلة عالم الفكر		سلسلة المسرح العالمي	
	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	دك	دولار
المؤسسات داخل الكويت	٢٥	-	١٢	-	١٢	-	٢٠	-
الأفراد داخل الكويت	١٥	-	٦	-	٦	-	١٠	-
المؤسسات في دول الخليج العربي	٣٠	-	١٦	-	١٦	-	٢٤	-
الأفراد في دول الخليج العربي	١٧	-	٨	-	٨	-	١٢	-
المؤسسات في الدول العربية الأخرى	-	٥٠	-	٣٠	-	٢٠	-	٥٠
الأفراد في الدول العربية الأخرى	-	٢٥	-	١٥	-	١٠	-	٢٥
المؤسسات خارج الوطن العربي	-	١٠٠	-	٥٠	-	٤٠	-	١٠٠
الأفراد خارج الوطن العربي	-	٥٠	-	٢٥	-	٢٠	-	٥٠

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في: تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

الاسم:	
العنوان:	
اسم المطبوعة:	مدة الاشتراك:
المبلغ المرسل:	نقداً / شيك رقم:
التوقيــــع:	التاريخ: / / ١٩م

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت.

وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص. ب: ٢٣٩٩٦ ـ الصفاة ـ الرمز البريدي 13100
دولة الكويت

هـذا الكتاب

يحاول هذا الكتاب ربط الإبداع بتاريخ الحضارة، فيرى الإبداع واحداً من أبنية الثقافة الثلاثـة: البناء الفكري؛ والبناء العلمي؛ والبناء الفني. ويعي خصوصية هذا البناء في طبيعته الفنية؛ وفي كيفية تعبيره عن المرحلة الحضاريـة التي يـواكبها أويتنبأ بها أو يقترحهـا. ويرى الخطـاب النقدي خطاباً تصوريّاً تسري فيه روح الشعـر؛ وتربطه بالفن صلةُ رحمٍ واشجة، أو ضرباً من الإبـداع وإن توسل بأدوات العلم ومناهجه، ولا منـاص له من أن يكون كذلك إذا أراد أن يكون خطاباً نقديّاً أصيلاً.

وفي ضوء العلاقة بين هذه المحاور الثـلاثة «الحضارة والإبداع والنقد» مضى مؤلف هذا الكتاب يستأنف النظر في شعرنا القديم؛ وفي بعض ما قيل حوله من نقد معاصر، فقـدّم قراءة تحليلية ناقدة للمنهج الأسطوري في دراسة الشعر الجاهلي، وضمّ إليها محاولة جديدة في دراسة هذا الشعر وتفسيره رغبة منه في الكشـف عن رؤية الذات الشاعـرة لنفسها في مرآتها الخاصـة وفي مـرايــا الآخـرين معاً، وعن رؤيـة هــذه الـذات للكـون ومشكـلاته الكبرى ونـواميسه الخالـدة، تسعفه في ذلك معـرفة واسعـة للشعر العربي: قديمه وحديثه، وشاعرية عالية قادرة على الدهشة الحيّة والتعاطف العميق والكشف الباهر.

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية الأخرى	ما يعادل دولاراً أمريكياً
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات:	أفراد	مؤسسات
دولة الكويت	١٥د.ك	٢٥د.ك
دول الخليج	١٧د.ك	٣٠د.ك
الدول العربية الأخرى	٢٥دولاراً أمريكياً	٥٠دولاراً أمريكيـاً
خارج الوطن العربي	٥٠دولاراً أمريكياً	١٠٠دولار أمريكي

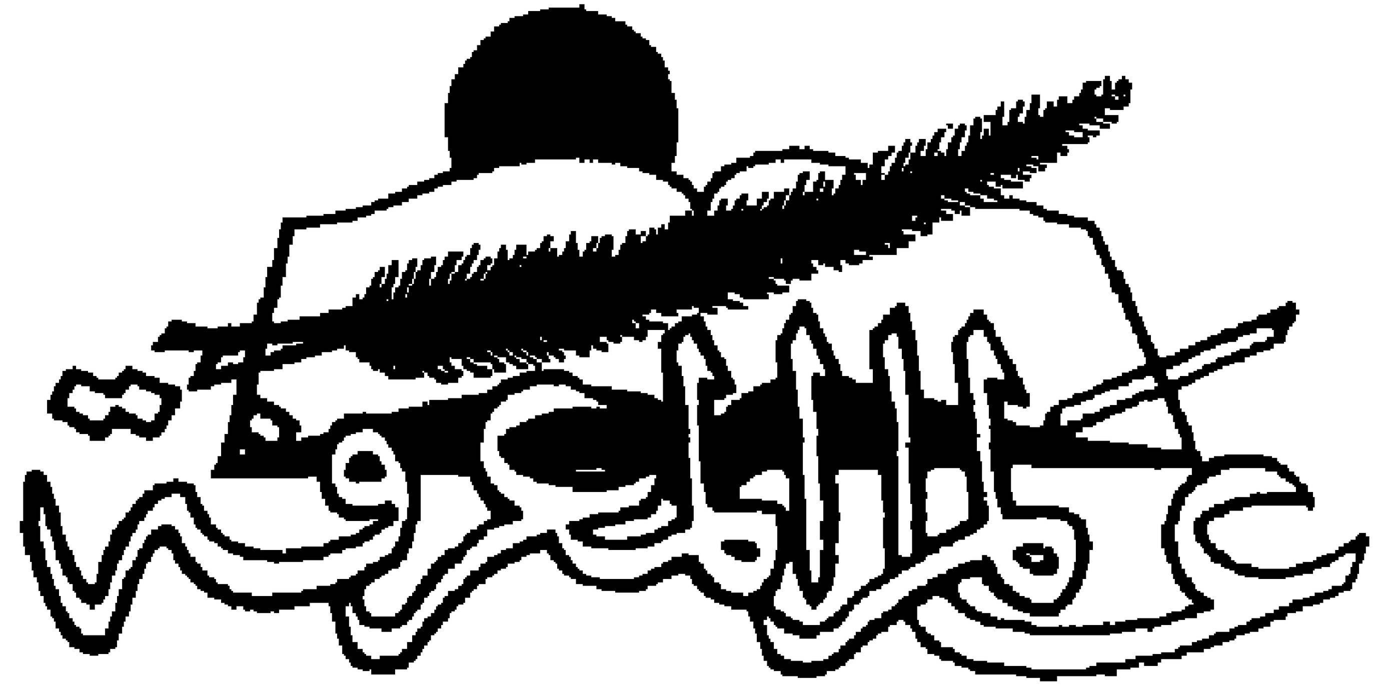
عالم المعرفة
٢٠٨

العبقرية

تاريخ الفكرة

تحرير: بنيلوبي مرّي
ترجمة: محمد عبد الواحد محمد
مراجعة: د. عبد الغفار مكاوي

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



٢٠٨

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

العبقرية

تاريخ الفكرة

تحرير: بنيلوبي مرّي
ترجمة: محمّد عبد الواحد محمّد
مراجعة: د. عبد الغفّار مكّاوي

ذوالقعدة ١٤١٦ هـ - أبريل / نيسان ١٩٩٦ م

مؤسس السلسلة
أحمد مشاري العدواني
١٩٢٣ ـ ١٩٩٠

المشرف العام:
د. سليمان العسكري

هيئة التحرير:
د. فؤاد زكريا /المستشار
د. خليفة الوقيان
د. سليمان البدر
د. سليمان الشطي
د. سهام الفريح
عبدالرزاق البصير
د. عبدالرزاق العدواني
د. فهد الثاقب
د. محمد الرميحي

مديرة التحرير:
د. سحر الهنيدي

المراسلات:
توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
فاكس: ٤٨٧٣٦٩٤ ، ص. ب: ٢٣٩٩٦ ـ الصفاة ـ الكويت 13100

العنوان الأصلي للكتاب :

Genius

The History of an Idea

Edited by Penelope Murray

Oxford , 1989

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبّر عن رأي كاتبها
ولا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلس

المحتويات

رقم الصفحة

المحتويات

رقم
الصفحة

كلمة عرفان

أود أن أتقدم بالشكر للمركز الأوروبي للدراسات الإنسانية بجامعة وريك، لمنحي فرصة إقامة مؤتمر عن موضوع العبقرية في أبريل من عام ١٩٨٧، وهو المؤتمر الذي ألقى فيه بعض من شاركوا في هذا الكتاب بحوثا كانت هي الأساس الذي قامت عليه فصولهم، كما تبدو الآن في هذا الكتاب. وإنني لممتنة للأكاديمية البريطانية ولبنك باركليز لدعمها المالي السخي لهذا المؤتمر.

نبذة عن المشاركين في الكتاب

بنيلوبى مري

محاضرة في قسم الدراسات الكلاسية بجامعة وريك.

مارتن كمب

أستاذ الفنون الجميلة بجامعة سانت أندروس. ومن بين كتبه «ليوناردو دافنشي: الأعمال الرائعة للطبيعة والإنسان» لندن ١٩٨١، وكذلك «ليوناردو دافنشي» نيوهفن ولندن، ١٩٨٩.

جلن موست

أستاذ الكلاسيات بجامعة أنسبروك، وهو مؤلف «مقاييس المدح: البنية والوظيفة في أناشيد بندار البيثية الثانية والنيمية السابعة» جوتنجن، ١٩٨٥.

جوناثان بيت

زميل في ترينتي هول، كمبردج، ومن بين كتبه «شيكسبير والخيال الرومانسي الإنجليزي»، أكسفورد، ١٩٨٦.

مايكل بدو

أستاذ الألمانية بجامعة ليدز، وهو مؤلف كتاب «الخيال الروائي للبشرية. دراسات في الرواية التربوية من فيلاند إلى توماس مان» كمبريدج، ١٩٨٢.

دراموند بون

محاضر في الإنجليزية بجامعة جلاسجو. يكتب عن بيرون والرومانسية الإنجليزية.

مايكل تانر

زميل «كوربس كريستي» ومحاضر في الفلسفة بجامعة كمبردج: يقوم بتسجيل وتجميع المصنفات الموسيقية الكاملة لريتشارد فاجنر.

كريستوفر نوريس

أستاذ الإنجليزية بجامعة ويلز، كاردف. ومن مؤلفاته «المنعطف المدمر»، لندن، ١٩٨٣، وكتاب «بول دي مان»، لندن، ١٩٨٨.

ولفرد ميلرز

أستاذ متفرغ في الموسيقى بجامعة يورك. و من مؤلفاته «بيتهوفن وصوت الله»، لندن، ١٩٨٣، وكتاب «أقنعة أورفيوس» مانشستر، ١٩٨٧.

كلايف كلمستر

أستاذ متفرغ في الرياضيات بجامعة لندن. ومن مؤلفاته «النظرية العامة للنسبية»، أكسفورد، ١٩٨٧ وكتاب شريدنجر* الاحتفال المئوي للرياضي الموسوعي (كمبردج، ١٩٨٧).

نيل كسل

أستاذ الطب النفسي بجامعة مانشيستر. وهو مؤلف كتاب «إدمان الكحول» (هارموندزورث، ١٩٦٥).

أنطوني ستور

زميل متفرغ في جرين كوليج، أكسفورد. من بين مؤلفاته «ديناميات الإبداع» لندن، ١٩٧٢، وكذلك «مدرسة العبقرية» لندن ١٩٨٨.

---

* أروين شريدنجر ١٨٨٧ ـ ١٩٦١ عالم طبيعة نمسوي اشتغل بالنظرية الموجية للمادة، ونظرية الكم الجديدة، وطور مفهوم التركيب النووي المؤسس على ميكانيكا التموّج، و شارك بول ديراك عام ١٩٣٣ في جائزة نوبل في الفيزياء (المترجم).

مقدمة المترجم

أعترف بأنني ترددت أكثر من مرة في مواصلة ترجمة هذا الكتاب. وفي كل مرة توقفت فيها عن الترجمة وقد عزمت على طلاق الكتاب طلاقا بائنا، كنت أجدني في اليوم التالي مدفوعا نحوه بقوة، وقدهزني الشوق، وغمرني الحنين.

والكتاب عالم زاخر بالمعرفة، يدور بك هنا وهناك مع العباقرة من الفنانين والأدباء والفلاسفة والعلماء وأطباء النفس و غيرهم. وأنت عزيزي القارئ تلهث وراءه لتحاول أن تمسك بأفكاره وتتمثلها، فتنجح مرة وتفشل مرة، ثم لا تلبث أن تعود إلى ما فشلت في الإمساك به، فتجده سلسا طيعا بين يديك.

والعبقرية هي نواة هذا الكتاب وموضوع بحوثه الاثني عشر التي تضمنها، والتي تناولها نخبة من المتخصصين. وكانت هذه البحوث أصلا دراسات ألقيت في مؤتمر عقد لهذا الغرض في جامعة وريك عام ١٩٨٧. وأنت تمضي مع هذه البحوث وتنتهي معها لترى أن العبقرية في النهاية ظاهرة يتعذر تفسيرها رغم كل ما بذل لأجل ذلك من محاولات.

والكتاب يحتاج منك -عزيزي القارئ- إلى تأن في تناوله، فهو ليس كتابا للتسلية، تختلس لحظات بين مشاغلك لتمضي معه بعض الوقت وتزجي به وقت فراغك، بل إنه ليحتاج منك إلى تأهب واستعداد وتفرغ تام وابتعاد عن أي مشاغل أخرى، وهو يحتاج إلى صبر في قراءته، تماما كما احتاج مني إلى صبر طويل في ترجمته.

والكتاب مليء بأسماء أعلام كثيرين. وقد حاولت جهدي أن أقدم لمحة في هوامش الكتاب عن بعض هذه الشخصيات التي وردت في ثنايا البحوث، ما استطعت إلى ذلك سبيلا.

ولست أريد أن أنهي كلمتي قبل أن أوجه كلمة شكر وتقدير للأصدقاء الذين كانوا نعم العون لي في مسيرتي مع هذا الكتاب العظيم، وأخص بالذكر

منهم الأستاذ الدكتـور عبدالغفار مكاوي الذي تفضل مشكورا بقـراءة المخطوطة قـراءة دقيقة، وسـاعـد في توضيح كثير ممـا غمض عليّ في بعض الفصـول، كما أخص بالـذكر أيضا الأستـاذ الدكتـور عبدالرحمن جـابر والأستاذ الـدكتور أمين العيوطي اللذين كانا نعم العون لي في اجتياز كثير من الصعاب. كما يطيب لي أن أعبر عن شكري وتقـديري لسلسلـة «عالم المعـرفة» ومستشـارها الكـريـم الأستاذ الدكتور فـؤاد زكريا وأعضاء لجنتها الموقـرين، الذين أتاحوا لي فـرصة الغوص في هذا الخضـم العميق الزاخر بالدر واللؤلؤ.

وبعد. . فإن كنت قد وفقت إلى إيصال معلومات هذا الكتاب الثري إلى القارئ العربي الكريم، فحمـدا لله على أن جهدي لم يضع سدى. أما إذا كـان الصواب قد جانبني فيما هدفت إليه، فيكفيني شرف المحاولة.

والله ولي التوفيق

محمد عبدالواحد محمد

القاهرة

أكتوبر ١٩٩٥

تقديم

لعل أول نموذج يرد إلى الذهن للعبقرية في القرن العشرين يتمثل في عبقرية ألبرت أينشتين، ذلك الرجل الذي كان لبصيرته الفطرية الإبداعية النفاذة إلى طبيعة المكان والزمن، أثرها في تغيير مداركنا بعمق عن العالم. إن إطلاق صفة العبقرية على الرجل هو اعتراف منا بما يتمتع به من قوى إبداعية غير عادية، تلك القوى التي تميزه عن غيره من الرجال والنساء الموهوبين، والتي لا يصل إليها يقينا البقية من أمثالنا من البشر العاديين. ويستطيع العلماء والرياضيون أن يشرحوا لنا ما قدمه أينشتين من عمل يجبرنا على الحديث عن عبقريته، ويمكن لأصحاب التحليل النفسي البحث عن مصادر مثل هذا الإبداع في شخصية وتنشئة أينشتين الإنسان. . بيد أنه يتبقى شيء يتعذر تفسيره أساسا عن طبيعة مثل هذه القوى المذهلة. ونحن نعزو الخاصية غير العادية لشعر شيكسبير وموسيقى موتسارت وتصوير ليوناردو على سبيل المثال إلى عبقرية هذه الشخصيات، لأننا نعلم أن مثل هذه الأعمال لم تكن ببساطة نتيجة للتعلم أو التقنية أو الجهد الشاق المحض. و من الطبيعي أننا نستطيع تتبع المصادر والمؤثرات، ونستطيع تحليل تأثير عمل من أعمال الفن في ضوء خواصه الشكلية، مثلما نستطيع تقييم مزايا البصيرة الرياضية أو الاكتشاف العلمي، ولكن لم تتمكن التحليلات بعد من تفسير طاقات هذه الشخصيات نادرة الموهبة ، والتي تستطيع أن تنتج عملا خلاقا له خاصية وقيمة دائمتان. ولو تساءلنا كيف استطاع موتسارت تأليف موسيقى بمثل هذا النقاء والكمال (أينشتين نفسه قال إنه لاحظ أن موسيقى موتسارت هي من النقاء بحيث تبدو وكأنها دائمة الوجود في الكون، تنتظر أن يكتشفها الموسيقار القادر)[1] لكانت الإجابة: «لأنه كان عبقريا»، وهي إجابة تماثل تماما قولنا: إننا لا ندري. ذلك أنه في كل عصر وفي كل فن، تستعصي العبقرية على التحليل.

ورغم أنه من الامور المغرية أن نحذو حذو رجل مثل يوهان كاسبر لافاتر الذي لم يضع إطلاقا تعريفا للعبقرية، على أساس أن من لديه عبقرية لا يعرفها، والمحروم منها لا يستطيع معرفة كنهها[٢]، فإن الضرورة تقتضي اللجوء إلى بعض التعريفات من أجل توضيح المجال العام لهذا الكتاب. وعلى ذلك فإني سأبدأ بتعريف العبقرية كما جاءت في معجم أكسفورد الإنجليزي:

قوة فكرية فطرية من نمط رفيع كتلك التي تعزى إلى من يعتبرون أعظم المشتغلين في أي فرع من فروع الفن أو التأمل أو التطبيق، طاقة فطرية وغير عادية على الإبداع التخيلي أو الفكر الأصيل أو الابتكار أو الاكتشاف، وهي تختلف كثيرا عن الموهبة.

هذه الفكرة العامة عن العبقرية هي نتاج لتطورات القرن الثامن عشر، وهي جزء من التغيير الجذري في النظرية الجمالية والذي راده بذكاء ألمعي. هـ. أبرامز في «المرآة والمصباح»[٣].

والنتيجة الطبيعية لهذه النظرة أن الشخص الذي يوهب مثل هذه الطاقات غير العادية يصبح فردا متمتعا بميزة معينة، ويمثل عند هربرت ديكمان «ذروة الموهبة العقلية والخلاقة»[٤]. وبنهاية القرن الثامن عشر، اعتبر العبقري، وخاصة العبقري المشتغل بالفن، النموذج الإنساني الأعلى، حالا بذلك محل تلك الأنماط المثالية الأولى، كالبطل والقديس والإنسان الكلي، وغير ذلك.

ولاستكشاف أصول هذه الفكرة، ينبغي بادئ الأمر أن ننظر في تطورات معينة مر بها تاريخ كلمة عبقرية. فالمصطلح في الاستخدام الحديث مرتبط بالإبداع والأصالة ارتباطا وثيقا يعود إلى القرن الثامن عشر، حين اكتسبت الكلمة لأول مرة معناها المألوف الحديث والمحدد آنفا، وهي أيضا الفترة التي استخدمت فيها الكلمة لأول مرة للدلالة على شخص موهوب بمثل هذه القوى الفائقة كما يبدو في هذه العبارة: «كان نيوتن عبقريا». ولكن العبقرية قبل القرن الثامن عشر كان لها مجموعة منوعة من المعاني المختلفة، والتي لم يطابق واحد منها استخدامنا الحديث للمصطلح، وفي معجم أكسفورد، وبين المعاني القديمة المختلفة التي أوردها عن العبقرية، نجد ثلاثة معان تتسم بأهمية خاصة بالنسبة لأهدافنا وهي:

١- العبقرية روح مرافقة.

٢- العبقرية استعداد ذو سمات مميزة أو ميل طبيعي.

٣- العبقرية قدرة طبيعية أو موهبة فطرية.

والمعنى الأول مشتق مباشرة من كلمة جينيوس genius اللاتينية. وفي الديانة الرومانية كانت «جينيوس» أصلا هي روح الأسرة (gens) التي كانت عقيدتها كعقيدة الآلهة الحارسة -مثل لارز (lares) وبيناتس (Penates) - مرتبطة بحياة المنزل. والتفاصيل الدقيقة لمعناها القديم موضع جدل وتتسم بالغموض. وفي أعمال بلوتس (Plautus)* (نحو نهاية القرن الثالث وبداية القرن الثاني قبل الميلاد) وهي من أول مراجعنا الأدبية، تظهر كلمة جينيوس لتعني نوعا من الروح الحارسة داخل كل إنسان. وهي ليست صنوا للإنسان، ولكنها ترتبط ارتباطا حميما بشخصيته. وكانت الروح الرومانية الحارسة جينيوس شأنها شأن الروح الإغريقية دايمون (daimon) تولد مع الإنسان، وتصحبه خلال رحلة حياته، وفقا لما جاء بتعريف هوراس (Horace)** في رسائله ٢/ ٢ (الأسطر ١٨٧ وما يليها).

ويعلل هوراس سبب اختلاف شخصيتي الشقيقين وتباين أسلوب حياتهما قائلا إن الروح (جينيوس) فقط هي التي تدري، إنها «الرفيق الذي يتحكم في نجم ميلادنا، وإله الطبيعة الإنسانية المعرض للفناء في كل فرد، وهو متباين الطلعة، أبيض وأسود»(٥) هذه الروح أو الإله عبده كل إنسان منذ يوم مولده، وكعكة عيد الميلاد الحديثة هي الأثر الباقي من القرابين التي كان على الروماني أن يقدمها لروحه (جينيوس) في الذكرى السنوية لميلاده. والروح الحارسة (جينيوس) بدلالتها هذه لم تكن تنسب إلى الأفراد فقط، بل كانت تمتد أيضا إلى الجماعات من الناس (مثل جينيوس الشعب الروماني) وإلى الأماكن.. (مثل تعبير مكان الروح «جينيوس» المشهور).. فالمدن والبلدان والبيوت والأسواق وملتقى الشوارع كل منها له إلهه

---

* كاتب مسرحي وهجاء روماني (٢٥٤ ـ ١٨٤ ق.م) أعماله المسرحية المتبقية كانت تحويرا للمسرحيات الإغريقية (المترجم).

** شاعر روماني وكاتب مسرحي ساخر (٦٥ ـ ٨ ق.م) (المترجم).

الموجه. وفكرة الروح المرافقة التي توزع على كل إنسـان عند مولده كانت فكرة رئيسية طـوال العصـور الـوسطى الـلاتينيـة، وبقيت واحـدة من المعـاني السـائدة للكلمـة الإنجليزية (genius) (ولكلمـة génie في الفرنسية) و (genio في الإيطاليـة) حتى القرن الثـامن عشر. غير أنه في غضـون ذلك القـرن حدث تغيير لافت وجـوهري في معنى الكلمـة، فحتى في ذلك الوقت كـانت الجينيـوس -بوصفهـا روحا شخصيـة حـاميـة- شيئـا يمتلكه كل إنسـان، أمـا الآن وهي تحمل معنى القـوة المبـدعـة غير العادية، فقد صارت امتيازا تتفرد به جماعة منتقاة وقلة تتمتع بميزات خاصة.

ولعل أحد جوانب التعقيد الكامن في تحديد المعاني المتنوعة للكلمة الإنجليزية ناجم عن أن المعنيين الثاني والثالث المذكورين آنفا -خلافا للمعنى الأول الذي يشير إلى الروح المرافقة- مشتقـان من كلمة (ingenium) اللاتينية بما يعني كلا مـن «النزعة الطبيعية» و«القـدرة الفطريـة» أكثر ممـا هما مشتقان من كلمـة (genius) الـلاتينيـة. ونحن في الحقيقة، كما أوضح إدجـار زيلسل[(٦)]، نستطيع أن نتعلم الكثير عن أصـول المفهوم الحديث للعبقرية من تاريخ كلمة ingenium التي تنوعت تـرجماتها في اللغات الحديثة (فهـي «ingegno» في الإيطـاليـة و «ésprit» في الفرنسية و«wit» أو «genius» في الإنجليزية) أكثر مما نستطيع تعلمـه من تاريخ الكلمة اللاتينية «genius». ذلـك أن «ingenium» بمعنى «المقـدرة الطبيعيـة» خـاصيـة لا يمكن اكتسـابها بـالتعلم، ولا يستطيع امتلاكها كل فرد. ومن قبل وفي كتاب دفاع عن الشعر (١٥٨٣) للسير فيليب سيدني* الذي نجد فيه العبقرية مرادفة لكلمة «ingenium» إشارة إلى أن بعض الناس يولدون بقـدرات معينة، وهي قدرات يفتقدها الآخرون. فهـو يقول: «الصنعة لا تخلق شاعـرا إذا كان عاريا عن الموهبـة». ولهذا يقول المثل القديم «الخطيب يصنع والشـاعر يولد». وفي القرون التالية نجد كلمة «عبقرية» تستخدم باطراد بمعنى خاصية غير قابلة للتفسير، وفي الشاهد التالي مثال على ذلك، وهـو شاهد مقتبس من كتاب تماثل الشعر والتصوير (١٦٩٥) لدرايدن: **

* شاعر إنجليزي (١٥٥٤ ــ ١٥٨٦) ويعد كتابه هذا من أقدم الأعمال النقديـة الأدبية في الإنجليزية (المترجم).

** جون درايدن (١٦٣١ ـ ١٧٠٠) شاعر وناقد وكاتب مسرحي إنجليزي (المترجم).

(العبقرية السعيدة هبة الطبيعة: إنها تعتمد على تأثير النجوم كما يقول المنجمون، و على أعضاء الجسد كما يقول الطبيعيون. وهي هبة خاصة من السماء كما يقول المسيحيون والوثنيون على السواء، أما وسيلة تحسينها، فهو أمر يمكن لكثير من الكتب أن تعلمنا إياه. وأما كيف نحصل عليها، فلا أحد يستطيع ذلك، والكل يجمع على أننا لا نستطيع عمل شيء دونها).

وهذا مثال آخر نجده في الأسطر التالية الشهيرة لبوب: *

(العبقرية الحقة في الشعراء أمر نادر، والناقد القادر على التذوق الحقيقي نادر. كلاهما متشابهان، يتلقيان نورهما من السماء، ذلك الذي ولد لينقد، وذاك الذي ولد ليكتب).

[مقال في النقد (١٧١١) الأسطر من ١١ ـ ١٤].

ورغم ما يبدو لنا وكأننا نقترب من المعنى الحديث للعبقرية في هذين الشاهدين، فإننا نفتقد عاملا حاسما يتمثل في عدم وجود تمييز واضح بين العبقرية والموهبة حتى الآن.

وقد يكون من الممتع بحث التطور المعقد لمختلف معاني كلمة «العبقرية»، فتاريخ فكرة العبقرية ليس تاريخا للكلمة. ورغم أن المضامين الحديثة للكلمة لم يكن لها وجود قبل القرن الثامن عشر، فإن فكرة امتلاك أفراد معينين قوى خلاقة لهي فكرة تضرب بجذورها في الأدب والفكر في عصر سابق على ذلك. ولقد أقر اليونان على أي حال بالطبيعة الغامضة لقدرات الإنسان الخلاقة فيما يتعلق بالشعر. ومنذ أقدم العصور والشعراء يدعون أنهم يتلقون إلهاما مقدسا. ولقد كان لمذهب أفلاطون في الإلهام الشعري باعتباره نوعا من الجنون أو الحماسة، أثره في تكوين اعتقاد نشأ في الثقافة الغربية ولأول مرة، بأن العملية الشعرية عملية غير عقلانية. وبقي هذا الاعتقاد موضع اعتبار لعدة قرون تالية، وعجل بأساليب مهمة معينة، بتكوين بعض الانطباعات التي ارتبطت فيما بعد بفكرة العبقرية.

---

* ألكسندر بوب (١٦٨٨ ـ ١٧٤٤) شاعر إجليزي، وله محاولة وحيدة في كتابة المسرحية الكوميدية، حين شارك جون جاي في كتابة مسرحية بعد الزواج بثلاث ساعات (المترجم).

وفي عصر النهضة، ومع الإيمان العميق بتنوع قدرات الإنسان، وهو الإيمان الذي كان من سمات الحركة الإنسانية الإيطالية، نشهد بزوغ مفهوم جديد مؤداه أن الشاعر مبدع، تماما كما تبدع الأرباب، وهكذا يبدو الشاعر وكأنه رب من هذه الأرباب («الشاعر واحد من الأرباب»* كما جاء في الوصف المؤثر لسكاليجر**)(٧) يبتدع مادته مكونا منها صورا لأشياء لا وجود لها. وبعد تطبيق هذا التشبيه على الشعراء في البداية، امتد ظله إلى القوة الإبداعية للمصورين، وكان «ليوناردو» مثالا على ذلك:

لو رغب مصور في أن يرى حسناوات يسحرن لبه، تمكنت قدرته من خلقهن. ولو رغب في مشاهدة مسوخ مخيفة أو مهرجة أو مضحكة أو مثيرة للشفقة فهو قادر على أن يكون مبدعا وخلاقا لذلك كله*** [.......] الحق أن أي شيء في الكون، في الجوهر، في الظاهر، في الخيال، يتلقاه عقل المصور في البداية ثم يصبح طوع يديه بعد ذلك(٨).

والاعتقاد في القدرات الإلهية للفنان يظهر أثره كذلك في صفة «إلهي divino» التي حدث أن أطلقت باطراد على الفنانين خلال القرن الثامن عشر. وكان من أبرز من اتصفوا بها «مايكل أنجلو» الذي خاطبه أرتينو**** في تورية مشهورة قائلا «مايكل يامن تسمو على الإنسان، أنجلو أيها الرباني»(٩) ولم يكن «مايكل أنجلو» يسمى بالعبقري، لكن صورة عصر النهضة عن «الفنان الإلهي» تنبيء بوضوح عن عبقري العصور اللاحقة.

ولقد وجِدَ العباقرة في الواقع قبل اكتشاف مفهوم العبقرية بزمن طويل، كما تشهد بذلك نماذج القرن الثامن عشر العظيمة كهوميروس وشيكسبير ونيوتن. وفي تصوير لبلوتارخ أقل ابتذالا عن هذه النقطة، نراه يصف أرشميدس بالإنسان الذي «يمتلك روحا شديدة النبل، ونفسا شديدة التعمق، ووفرة من البحث العلمي،

---

* حدث تحوير لبعض هذه العبارات هنا حتى لا تصطدم بمشاعرنا الدينية (المترجم).

** يوسف سكاليجر (١٥٤٠ - ١٦٠٩) واحد من أعظم علماء عصر النهضة ويقال إنه مؤسس حركة النقد التاريخي (المترجم).

*** حورت بعض العبارات بما يساير مشاعرنا الدينية (المترجم).

**** بيترو أرتينو (١٤٩٢ - ١٥٥٦) هجاء وشاعر وكاتب مسرحي إيطالي (المترجم).

ذلك [. . . . . .] أنه اكتسب من خلال ابتكاراته اسما وسمعة انتسبا إلى الألوهية أكثر من انتسابهما إلى الذكاء البشري» . ويقول بلوتارخ عن قدرة أرشميدس الفذة في الهندسة :

البعض يعزو هذه القدرة إلى المواهب الطبيعية للرجل ، والبعض يعتقد أنها كانت نتيجة للجهد المفرط الذي بدا معه أن كل شيء يقوم به ، إنما كان يتم بلا جهد وبسهولة . ورغم عدم قدرة أحد على اكتشاف البرهان بجهوده الخاصة ، فإنه حالما يكتشفه يعتقد أنه كان بإمكانه اكتشافه [. . . . . . .] فلا موجب بناء على هذه الأسباب لإنكار ما يروى عنه من حكايات -كيف أن بعض الجنيات المألوفة والمقيمة معه يسحرنه على الدوام ، وكيف أنه كان ينسى طعامه ويهمل العناية بجسده ، وكيف أنه عندما جروه بالقوة -كما يحدث دائما- إلى مكان الاستحمام والدهان ، أخذ يرسم أشكالا هندسية في المواقد ، ويرسم بأصبعه خطوطا في الزيت الذي دهن به جسده ، وقد غمرته متعة كبيرة . والحقيقة أنه كان في حالة إلهام من ربات الفنون*(١٠) .

هذا وصف كلاسي للعبقري في أثناء الانهماك في العمل . ولأن معاصري بلوتارخ ينسبون قوى أرشميدس العقلية إلى الموهبة الفطرية أو إلى العمل الشاق لا إلى العبقرية ، فإن وصفهم هذا يشير فقط إلى أن مدركاتنا عن الإبداع البشري والقدرة على الابتكار هي التي تتغير وليست ظاهرة العبقرية نفسها . وقدرة الإنسان على استخدام خياله في الإبداع والابتكار و الاكتشاف ، هي قدرة موجودة دائما . ومشكلة القدرة الإبداعية لدى الإنسان ، بقدر شدة بعدها عن أن تكون ببساطة هما معاصرا ، قد أثارت اهتمام كثير من الأجيال المختلفة التي عاشت الحضارة الغربية والتي كانت قيمها الجمالية والأخلاقية ومسلماتها النفسية مختلفة عن قيمنا ومسلماتنا . وفي الفصول التالية من هذا الكتاب سنحاول تحري السبب الذي استوجب ظهور فكرة العبقرية في عصر خاص حين ظهرت ، والأسباب الأساسية للتغيرات التي طرأت على الفكرة بدءا من أول صيغة لها في علم الجمال العقلي في القرن الثامن عشر ، ومرورا بتزايد تيار

* هن تسع ربات من بنات زيوس يطلق عليهن muses وهن يحمين ويلهمن الفنون والشعر والموسيقى والعلوم وغير ذلك . ولكل من هذه الربات مهمة خاصة بها ، فواحدة للموسيقى وأخرى للشعر . . . وهكذا (المترجم) .

«العاصفة والانـدفاع* Sturm und Drang» وعصر الرومانسية، وانتهـاء بوضعها الغامض في القرن العشرين.

والعبقرية في وقتنا الحاضر، جزء أساسي من معجمنا اللغوي اليومي. إنها الكلمة التي مهما تـدنت قيمتهـا، ستظل تعبر عن الإيمان بالقـدرات البشريـة التي هي لب حضارتنا. وهي أيضا شيء جوهري كما يقرر ريتشارد بواريير «فلأنها غامضة للسبب نفسه، ولأنها يمكن أن تساند حلم الإنسان بقوته وسيطرتـه، فهي بذلك تحد للآلهة الأخـــرى»(١١) وهنـاك اتجاه بين النقاد والأكـاديميين عامـة يميل إلى اعتبار فكـرة العبقريـة منبتة الصلة ولا عـلاقة لها بشيء، وأنها مجرد خيـال رومانسي تتخذ أسـاسا وسيلة لتجنب التحليل الصارم للنصوص، والذي يعد المهمة الحقيقية للنقد.

وليس من العسير الوقـوف على أسباب هـذا الشك، ففكرة العبقريـة في الحقيقة فكرة تحيط بها الصعوبات.

فكيف نعـرّف العبقـريـة؟ وكيف نفـرق بينهـا وبين الموهبـة؟ وإذا كـانت القـوة الإبداعية مقـوما أساسيا من مقـومات العبقرية، فما مقـدار ما يمتلكه الشخص من هذه القـوة كي يكون عبقريا؟.. وفي هـذا الخصوص، تُرى من هو المبـدع على وجه الدقة؟(١٢) فنحن جميعا يمكن أن نكون مبدعين بدرجـات متفاوتة، ولكن ما ذلك الذي يجعل مـن إنسان عبقريـا؟ لو كـانت السمة المميـزة لعمل عبقري هـو صموده لمعيار الـزمن، فهل من الممكن تطبيق الفكـرة بأثر رجعي؟ إن صعـوبة الإجابـة عن أسئلة كهذه، وشدة غموض العبقرية تجعلان المفهوم أمام الكثير من الناس لا معنى لـه.. والعبقـرية فضـلا عن ذلك هي بـالضرورة من سمات الصفـوة، ليس فقط لما تمنحه من امتياز لأفـراد بعينهم، بل لأنها أيضا تُعليس أنواعا معينـة من النشاط فوق أنواع أخرى، فالعبقرية تجبرنا على إصدار أحكـام قيمة، وهو أمر قد لا يكون شديد الصعوبـة بالنسبـة للاكتشـافات العلميـة أو البراهين الريـاضية، ولكنـه يجعلنا غير مطمئنين تماما حين يتصل بالفنون الإبداعية.

* حـركـة أدبية ظهـرت في ألمانيـا في النصف الثـاني من القـرن الثامـن عشر كرد فعل لعصر التنـويـر وعقلانيته الشديدة، ومن أبرز من يمثل هذه الحركة جوته وشيلر في إنتاجهما المبكر، وهردر. والاسم مأخوذ من عنوان مسرحيـة لأحد أقطاب هذه الحركة وهو فريـدريش مكسميليان كلينجر (١٧٥٢ ـ ١٨٣١) (المترجم).

ومرة أخرى تثير فكـرة العبقرية أسئلة حول دور المبـدع ومكانته في المجتمع. فنيتشه، كما يذكرنـا مايكل تانر*، يصر «على استحالة تـوقع ظهور عمل متميز (وهو الشيء الوحيـد ذو القيمة) من شخص ما يعيش حياة برجـوازية نمطية». هل تتيح العبقـرية لمن يمتلكهـا الحق كل الحق في تجاهل قـواعد المجتمع الـذي يعيش فيـه، وأن يعامل بمعـايير مختلفة تمام الاختـلاف عن تلك التي تطبق على أقرانـه؟ ليس من العسير على وجه اليقين أن نفكر في أمثلـة لعباقرة قـدموا أعمالا رائعة تضيف قيمـة للحياة، لكنهم كبشر يتسمـون بالخسة. ومما لا شك فيه أن الاعتقاد في غرابة أحـوال المبدعين واختلاف حياتهم عن الحياة العـادية كان جزءا مهما من آراء أصحاب العقيدة الرومانسية في العبقـرية، والتي كانت فيها المعاناة ثمنا يتحتم على العبقـري أن يدفعه، لا من أجل قواه البشريـة الخارقة فحسـب، بل من أجل الحرية الشاملة كذلك، هذه الحرية التي رأى من واجبه ومن مظاهر امتيازه أن يستثمرها(١٣). ولقد تجلى هذا التركيب المعقد من الأفكار في أسطورة فاوسـت، تلك الأسطورة التي تمدنا من مـارلو إلى توماس مان** بأقـدم الأمثلـة وأكثرها دواما لوجهـة النظر الميفيستوفيلية*** عن العبقريـة، متمثلة في صرخة فاوست بوزوني «هبني العبقرية بكل ما فيها من آلام».

وربما يقودنا هذا إلى مشكلة من أشد المشكلات المرتبطة بفكرة العبقرية صعوبة، وهي المشكلة التي تدور حول العلاقة بين الفنان وعمله. ومع أن دراسة العبقرية هي في النهاية دراسـة للقوة الإبداعية البشرية، واهتمامهـا الأساسي منصب على الإنسان المبدع، أكثـر من كونه منصبا على العمل الـذي يبدعه (وهـو بلا شك السبب في أن علم النفس والطب النفسي هما فقط فـرعا الدراسـات العقلية اللـذان لا يزال تحليل العبقـرية يجد فيهما مجالا نشيطـا) إلا أن العمل هو الـذي يدفعنـا إلى الاهتمام بالفـرد المبدع. وتكـون هذه المشكلـة أقل حدة في حـالة الحدوس الـرياضيـة أو الاكتشاف

* هو صاحب فصل «نيتشه والعبقرية» (المترجم).

** الأول هو كـريستوفـر مارلو ١٥٦٤ ــ ١٥٩٣ كاتب مسرحي إنجليـزي، من أعماله مأسـاة دكتور فاوست وأيضا يهودي مـالطة. والثاني وهو توماس مـان ١٨٧٥ ـ ١٩٥٥ روائي ألماني وكاتب، من أعماله بودنبروك ودكتور فاوست اللذان كانا سبب شهرته (المترجم).

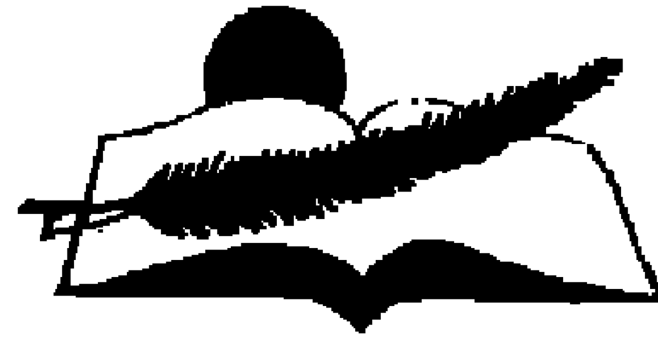
*** نسبة إلى مفيستوفيليس شيطان فاوست (المترجم).

العلمي، حيث إن العمليات العقلية المستخدمة مهما تكن قائمة على الحدس، فإن النتيجة النهائية تحتوي على علاقة ما بالأحداث التي يمكن التحقق منها أو بالحقائق القابلة للملاحظة. بيد أنه في الفنون الإبداعية يعكس العالم المتخيل الذي يبدعه الفنان حتما عقلية فرد بعينه، ولو بطريقة تتسم بشدة الغموض والتعقيد. وفي حين أنه من الممكن أن نتخيل أن شخصا آخر كان سيستنبط النظرية العامة للنسبية لو لم يستنبطها أينشتين، فلا يمكن أن نتصور أن تأليف موسيقى بيتهوفن أو شعر شيكسبير كان يمكن أن يتم لو أن هاتين الشخصيتين المهمتين لم توجدا. ولا يعني هذا أن نقول إن أينشتين كان أقل عبقرية من بيتهوفن أو شيكسبير، ولكننا نهدف فحسب إلى إبراز نقطة واضحة، ألا وهي وجود فروق بين طبيعة العبقرية في الفنون وطبيعتها في العلوم(١٤). أما ماهو ضروري بالنسبة لتصور العبقرية في أي مجال فهو وجوب أن يكون العمل نفسه دائم الجودة والقيمة، وهذا بوضوح هو السبب في أن فكرة العبقرية لم تطبق أبدا بأي معنى من المعاني على الفنون الأدائية. و المشكلة الرئيسية التي تطرحها العبقرية بالنسبة للفنون الإبداعية كانت موضع اهتمام واضح في النقاش الذي أعقب كلمة ريموند كليبنسكي التي ألقاها في المؤتمر الذي انعقد عن العبقرية والذي انبثق عنه هذا الكتاب. فحين أثير سؤال عن سبب عدم وجود تقليد مأثور عن عبقري سعيد في الحضارة الغربية، أجاب كليبنسكي بشكل مباشر «وهل كان بمقدور رجل سعيد أن يكتب هاملت؟».

إن الموضوع الرئيسي لهذا الكتاب هو تطور فكرة العبقرية من بدايتها في العصور القديمة الكلاسية وحتى نقض فكرة العبقرية على يد النقد المعاصر. وداخل إطار زمني ممتد يقوم خبراء في مختلف المجالات بمحاولة استكشاف جوانب الفكرة من زوايا مختلفة، وهم بذلك يعكسون الطبيعة المثيرة للجدل لموضوع يتطلب تفاعل عدة فروع من العلم. وبدلا من أن يقدم الكتاب سردا متصلا أو يحاول أن يكون شامل النظرة، فإنه يركز على نقاط معينة في تاريخ فكرة العبقرية أو موضوعات معينة، مشوقة أو مهمة على وجه الخصوص.

وقد خُصِّص فصلان مستقلان عن الموسيقى والرياضيات، حيث إن هذين الموضوعين هما المجالان اللذان لا تزال فكرة العبقرية تطبق فيهما بشكلها التقليدي

من قبل عامة الناس على الأقل، إن لم يكن من قبل الموسيقيين والرياضيين أنفسهم. أما أعظم إسهام قدمه القرن العشرون في دراسة العبقرية فكان في مجال الطب النفسي، ولهذا بدا من المناسب أن ننهي الكتاب بفصل عن العبقرية والتحليل النفسي. أما ما يحمله مستقبل فكرة العبقرية في ثنايا الحضارة ذات النزعة النفعية المتزايدة التي نحياها فسيظل أمرا قابلا للجدل.



الفصل الأول

العبقرية الشعرية وأصولها الكلاسية

بنيلوبي مري

إن المظهر الإبداعي للحياة الذي يجد أوضح تعبير عنه في الفن، يستعصي على كل محاولات الصياغة العقلية، ذلك لأن أي رد فعل على مثير من المثيرات يمكن تفسيره سببيا بيسر، أما الفعل الخلاق، وهو النقيض الكامل لرد الفعل المحض، فسيظل إلى الأبد مستعصيا على الذهن البشري.

ك. ج.. يونج* الإنسان العصري والبحث عن النفس

بدأ الاهتمام بطبيعة القدرة الإبداعية بالإغريق الذين ندين لهم بالفكرة الرئيسية عن ربات الجمال التسع رمز إلهام الشاعر لأكثر من ألفي عام في تاريخ الحضارة الأوروبية. ولم يكن لدى الإغريق كلمة تشير إلى العبقرية، أو حتى إلى القدرة الإبداعية. ومع ذلك فمن الواضح أنهم أدركوا منذ البدايات المبكرة، وقبل نشوء علم الجمال بزمن طويل، بأن هناك شيئا غير قابل للتفسير في العمل الخلاق. وفي محاولاتهم سبر أغوار هذا السر الغامض، صاغوا أفكارا كانت مهمة وأساسية في التاريخ اللاحق لعلم الجمال.

* كارل جوستاف يونج ١٨٧٥ ـ ١٩٦١ طبيب نفسي سويسري كان رائدا في اختبارات التداعي وتصورات التحليل النفسي على دراسة الشيزوفرانيا، التقى فرويد وأسسا معا علم النفس التحليلي ثم انفصل عنه فيما بعد (المترجم).

وفي هـذا الفصل، سأحاول استكشـاف الأصـول الكلاسيـة لمفهـوم العبقريـة. وستتركز مناقشتي بوجه عام على صورة الشاعر، وبوجه خاص على فكرتين عن طبيعة القدرة الإبداعية الشعرية، أدتا دورا حيويـا في عملية تطور فكرة العبقرية في العصور اللاحقـة، أولاهما هي فكـرة الإلهام الإلهي، وهو الاعتقـاد الذي يعـزو العنصر الذي يبـدو غامضـا في الإبداع الشعـري إلى تأثير مؤقت لقـوة خارجيـة، أما ثـانيتهما فهي الفكرة التي تـرى أن الشاعر نفسه لـديه موهبة فطـرية أو مقدرة طبيعية «تـوهـب» له بصورة من الصور، ولا يمكن اكتسـابها بالتعلم. ولقد بقيت هاتان الفكـرتان اللتان صاغهما الإغـريق أول الأمر بشكـل أو بآخر منـذ ذلك الحين، ذلك أن وجود عـامل معين «موهوب» في التأليف الشعـري هو أمر نادرا ما تعـرض للإنكار، حتى في تلك الفترات التي ركزت فيهـا النظرية النقديـة على القواعد والصنعـة الفنية أو التكنيك، وسيطرت فيها الصورة التي ترسم الشاعر رجلا حرفيا.

وفي دراستي لأصول وتطور هذه الأفكار، سوف أقيم تحليلي على مجموعة من القطع المقتطفة من مؤلفين قدامى، وكلها مـن القطع المهمة في حد ذاتها. بيد أن البعض منها اكتسب قيمة أكثـر مما ينبغي بسبب الطريقـة التي دُرِس وفُسر بها لاحقا. ذلك أن من مميزات تأثير التراث الكلاسي افتراضه قيام نصوص بعينها أو مؤلفين معينين بدور رئيسي في أدب وفكر العصور التالية، وربما كانت هذه النصوص أو هؤلاء المؤلفون هامشيين أو نماذج لا تحتذى في أزمانهم. ومثال على ذلك ما عـرضه كل من كليبنسكي وبانوفسكي وساكسل في دراستهم الكلاسية «زحل والسوداويـة – الميلانوخوليا»[1] من أن تصـور عصر النهضـة للسوداويـة الخلاقـة مشتق بشكل أسـاسي من قطعة من (المشكـلات) المنسوبـة خطأ لأرسطـو، وهو نص خـارج تماما عن التيـار الرئيسي لـلأدب الكلاسي. والـواقع كما يشير مـؤلفـو (زحل والسـوداوية) أن «الكتّـاب القـدامى سجلـوا القضيـة الأسـاسيـة في ذلك النص، وهي أن كل العظـام سـوداويون بنـوع معين من الـذهـول الضئيل أو من السخرية الصريحة»[2]. وبالمثل كان بحث لونجينوس* (عن الجليل) ذا أهمية جانبية إلى أن نشرت ترجمة بوالو** عام ١٦٧٤، فشاعت طوال القرن الثامن عشر

---

* كاتب وفيلسوف يوناني (٢١٣ ـ ١٧٣ ق. م) ويقال إن هذا البحث نسب إليه خطأ (المترجم).

** كاتب وشـاعر فرنسي (١٦٣٦ ـ ١٧١١) مـؤلف الهجائيات والرسـائل والفن الشعري (١٦٧٤) الذي وضع فيه أسس الأدب الفرنسي الكلاسي (المترجم).

مناقشة «الجليل»، الأمر الذي أجبر كل متعلم على أن يقرأ لونجينوس[٣]. ومن أجل هذا فـإن ما أهـدف إليه فيما يلي هـو تحري أصول فكـرتي طبيعة الإبـداع الشعري اللتين تتسمان بـالتأثير البـالغ، مع تقـديم قطع متنـوعـة لمؤلفين قـدامى، أدت دورا بـارزا في تشكيل تاريخ فكرة العبقرية منذ عصر النهضة.

ويـرجع مفهومـا الإلهام والموهبة الطبيعيـة عادة، وهما محورا بحثي، إلى العصـور القـديمة، إلى أفـلاطون أولا ثم بنـدار*، وإن كنت أعتقـد أنه يمكن التمييـز عند هوميروس بين موقفين واضحين للإبداع الشعـري يرمزان إلى المفهومين الأخيرين[٤] ويدلان عليه. وفي الأدب الإغريقي المبكر، عـزا الشعراء قدر اتهم إلى ربات الفنون، اللاتي يلهمن من يـرعينهم بوسيلتين رئيسيتين مميزتين حتى ولـو لم يلحظهما في الواقع الشعراء أنفسهـم. إنهن يمنحن الإلهام في دفقة شعـورية لحظية مثلما نـرى على سبيل المثـال في وصف الشـاعـر الملحمـي ديمـودوكس في الأوديسـا ٨٫٧٣: «تثير الـربـة أحـاسيس الشـاعر الملحمي ليتغنى بـالأعمال المجيـدة» أو في التـوسلات إلى ربـات الفنـون، مثل مـا نجـد في افتتاحيـة الإليـاذة «انشـدي يـاربـة عن غضب أخيل بن بليس»، لكنهن أيضا يمنحن موهبـة شعرية دائمة. ففي الأوديسا يـوصف الشاعر الأعمى ديمودوكس بأنـه «الشاعر الخيّر الذي أحبته الـربة بصفة خاصـة وقد منحته الخير والشر كليهما، ذلك أنها اقتلعت عينيـه ومنحتـه عـذوبة الإنشـاد» (الأوديسـا ٨٫٦٢ ــ ٨٫٦٤) وتلمح هذه الكلمات إلى أن هبـة الإنشـاد دائمة دوام العمى الـذي يصاحبـه، والذي يـلازم المنشدين كثيرا[٥]. وفي مقـابل فقدان ديمـودوكس بصره منحتـه ر بات الفنـون بصيرة الشعراء الإلهيـة. وفي الأوديسـا ٨٫٤٣ ـ ٨٫٤٥ يـوضح ألسينوس مـوهبة ديمودوكس الشعـرية بصورة أوسع فيقـول: «ادع إلينا هنا الشـاعر الإلهي ديمودوكس، لأن الرب منحـه زيادة على كل الآخرين موهبـة الإنشاد، ليمتع الناس بشعره أيا مـا كان مجال إنشاده». وهكـذا نجد مرة أخـرى أن الهبة التي يمنحه الرب هي هبة دائمة، يمكن للشاعر أن يستغلها كما يجب، وليست فورة إلهام وقتي. وفكرة المنحـة الدائمة هـذه -في تصوري- تمهد لـلأفكار اللاحقـة عن العبقري التي تصفه بأنه إنسان ذو مواهب خاصة.

* بندار (٥٢٢ ـ ٤٤٣ ق.م.) شاعر غنائي وملحمي يوناني (المترجم).

وبجانب قيام ربات الفنون بمنح الموهبة الشعرية، فإنها على ما يقال تعلم الشعراء بصفة عامة: فأوديسيوس على سبيل المثال يطري ديمودوكس قائلا، لابد أن من علمه هي إحدي ربات الفنون أو أبوللو (الأوديسا ٨ر٤٨٧ ـ ٨ر٤٨٨). و يدعي هزيود أن ربات الفنون علمنه الإنشاد الجميل (الثيوجونيا٢٢*) ويشير صولون** إلى واحد تعلم ما وهبته إياه ربات الفنون (شذرة ١٣ر٥١) والمعنى الدقيق لمثل هذه المقولات ليس واضحا، كما يعلق باستخفاف اليوس أريستايدز، وهو سفسطائي من القرن الثاني الميلادي بقوله: «كيف تعلم ربات الفنون؟ . . هل يكون ذلك بفتح مدرسة كمعلمي الإلزام؟» . (الدفاع عن الخطابة ٩١) ولكن استعارة التعليم تؤكد على وجه العموم، مظاهر الحرفية في مهنة الشاعر، في الوقت نفسه الذي تنطوي فيه على مصدر مقدس: المقدرة الشعرية براعة، ولكنها براعة تأتي من الآلهة. والأمر الذي قد يثير الدهشة هو عدم وجود أي إشارات في الأدب الإغريقي المبكر عن إمكان تعليم شاعر شاعرا آخر، رغم تأكيد طبيعة حرفة الشاعر البارعة. وفي الثقافة التي تقوم على التلقين، كان على المبتدئ في الحقيقة أن يتعلم مبادئ حرفته بالاستماع إلى من هم أكثر منه خبرة، ومع ذلك كان التعليم يمنح بوصفه حقامن حقوق الآلهة. ومرة أخرى تكون تعليقات أريستايدز في محلها: حين يستهل أوديسيوس تمجيده لديمودوكس بالمقولة العامة، وهي أن الشعراء الجوالين جديرون بالإجلال لأن الربة علمتهم وهي تحبهم (الأوديسا ٨, ٤٧٩ ــ ٨, ٤٨١) إنه يقول: «كما لو أن هوميروس كان يخشى من جانبه أن يقول أحد من الناس إنه تعلم من أحدآخر وليس من ربات الفنون أنفسهن» (الدفاع عن الخطابة ٩٠).

وليست المقدرة على قرض الشعر والتي كان من المعتقد أنها تنشأ أصلا من الآلهة هي فقط الهبة التي تمنح للإنسان، ولكنها واحدة من أشياء عديدة منها جمال الجسم والقوة والحكمة والفصاحة والمهارة اليدوية والتنبؤ. والآلهة بوجه عام لا تمنح الشخص أكثر من هبة واحدة، وهو اعتقاد ظل سائدا في الفكر الإغريقي المبكر، حتى حين تنسب مقدرة بارزة إلى الطبيعة لا إلى سبب ديني. وليس بمقدور الناس

* قصة أصل الآلهة وأنسابهم مروية في شعر ملحمي (المترجم).
** صولون سياسي وشاعر ومشرّع يوناني ٦٣٨ ــ ٥٥٩ ق. م وأحد حكماء اليونان السبعة (المترجم).

اختيار مهاراتهم، ولكن عليهم أن يتقبلوا ببساطة ما تمنحهم الآلهة إياه، وأن يعيشوا حياتهم وفقا لذلك. أما الأمر المهم بالنسبة للموهبة واستعارة التعليم فهو أنهما يستخدمان أساسا في وصف القدرات البارزة والخصائص المميزة، وهذا في الحقيقة هو السبب في أن الآلهة هي التي تعلمهم وليس البشر. ولدينا موقف مناقض لهذا في شذرة من مارجيتس* (شذرة ٢)، وفيها وصف لشخص ما بأنه معدوم المواهب كلية لأن الآلهة لم تعلمه أي شيء. والقدرة على قرض الشعر وغيرها مما يشبهها من قدرات توصف من ناحية التراث بأنها منح الآلهة، لأنه بسبب ما لاحظه جون ستيوارت مل** على الحكمة القائلة بأن «الشاعرمولود» يوجد اتجاه عام لدى الجنس البشري يعتبر أن كل قوة ليست على نحو ظاهر من أثر الممارسة وأن كل مهارة غير قابلة للخضوع للقواعد الإلهية، إنما هي نتاج موهبة خاصة»(٦).

إن الشخص لا ينال موهبة من هذا النوع، حتى يبقى باستمرار أثيرا لدى الآلهة. وعلى هذا فإن أصحاب الحرف على سبيل المثال هم في حماية أثينا وهيفايستوس، وأن المتنبئين يحميهم أبوللو، وأن الشعراء مقدسون من لدن ربات الفنون. أما ما يميز الشعراء عن غيرهم من الجماعات الأخرى في الأدب الإغريقي المبكر فهو تواتر الإشارات إلى الوضع الخاص للشاعر وتأكيد صلاته بالسماء. ومما لا شك فيه أن هذه الفكرة ناشئة إلى حدما عن الحقيقة التي تعتبر الشعراء هم مصدرنا الأساسي للمعلومات في أثناء هذه الفترة. فعند التفكير في وضع الشاعر في الأدب الإغريقي المبكر، فإن ما نقوم به حقيقة هو فحص تصور الشاعر لنفسه. ولكن حتى لو تم التسليم بأي تناقض بين ما يقوله الشاعر عن نفسه ووضعه الاجتماعي الحقيقي، فمن الواضح أن الشعراء قد تمتعوا بمكانة كبيرة في المجتمع الإغريقي المبكر(٧). وإنه لأمر لافت للنظر أن يستمر هذا التصور عن مكانتهم حتى عهود تالية. فلماذا إذن حاول أفلاطون جهده أن يقوض دور الشاعر؟

---

* مارجيتس «الأبله» اسم لقصيدة كوميدية إغريقية مفقودة، ربما ترجع إلى عام ٧٠٠ق.م. وقد اعتبرها أرسطو جرثومة الكوميديا، وقد تناولت شخصية رجل أحمق يدعي معرفة كل شيء في الوقت الذي لا يعرف فيه إلا التافه من الأمور. راجع مرشد أكسفورد في الأدب الإنجليزي للسير باول هارفي (المترجم).

** جون ستيوارت مل ١٨٠٦ ــ ١٨٧٣، فيلسوف واقتصادي سياسي إنجليزي (المترجم).

إن هـوميروس والشعـراءالإغـريق الأوائل لا يمعنـون التفكير في الأسبـاب أو الظـروف المحيطـة بمنح البشر المواهب والمهـارات، لكن الاصطـلاحـات المعبرةعن الموهبة والتعليم يفترضـان مسبقا حدوث لقاء حقيقي بين الآلهة والبشر. ولقد وضحت هذه الدلالـة الأساسية أول ما وضحت في روايـة هزيود* عن المنـاسبـة الخطيرة التي ظهرت له فيها ربات الفنون فوق جبل هيليكون ونادت به شاعرا حيث يقول:

(ذات مرة علموا هزيود أنشودة جميلـة حين كان يرعى خرافه على سفح هيليكون المقـدس. وكـانت الكلمات التـاليـة هي أول مـا قالتـه لي الإلهات، ربـات الفنـون الأولمبيات، بنات زيوس حامل الدرع: «الرعاة ساكنو الحقول، التعساء المُخجِلون، إنهم ليسـوا سـوى بطـون تطحن الطعـام، ونحن نعلم كيـف نتكلم عن كثير من الأبـاطيل وكأنها حقائق، ولكننـا نعلم أيضـا -إذا أردنا- كيف ننطق بـالحق»، بهذا تكلمت بنات زيوس العظيم، الراغبات دائما في الحديث، واقتطعن فرع غار مزدهر وأعطينه لي، لكي أتخذ منـه عصا، وكان ذلك شيئـا رائعا، ونفخن فيّ صوتا مقـدسا حتى أحتفي بأحداث المستقبل والماضي. لقـد جعلتني أتغنى بسلالـة الآلهة الخالدة المباركة، وأتغنى دائما لهن بالذات، في البدء والمنتهى).

(الثيوجونيا ٢٢ ـ ٣٤)

وكون هزيود هذا، أول شاعر أوروبي واع بذاته ومدرك تماما طبيعته الخاصة، أمر كثيرا ما أشار الباحثون إليه. وقضية وضع هذا الوصف سواء أكان انعكاسا لتجربة دينية حقيقيـة، أو كان مجرد وصف تقليدي، إنما هي قضيـة كثيرا ما كانت موضـوعا للجـدل(٨). ولكن الأمر الذي أود النظـر فيه هنا هو ما يتضمنه هـذا الشاهد من دلالات على تصور هـزيود لفنـه: فمن الواضـح أنـه يعزو مقـدرته الشعـرية، لا إلى موهبة فطرية أو خصائص يمتلكهـا، بل إلى فضل ربات الفنون اللاتي اخترنه وحده وأنعمن عليه بالمواهب. ولقدبدأت مهنته كشـاعر عندما وضعته الإلهات في البداية على طريق الإنشـاد، كما يذكـر هو فيما بعـد (الأعمال والأيام ٦٥٩). وبـاهتمام بالغ اعتبر مكسيموس الصوري** (ديالكسيس ٣٨) وهو يكتب في القرن الثاني الميلادي

* هزيود شاعر إغريقي من القرن الثامن قبل الميلاد ويعد أبا الشعر الإغريقي التعليمي (المترجم).

** مكسيموس عالم من صور (نحو ١٢٥ ـ ١٨٥م) عرف ببلاغته، وتنقل محاضرا بين أثينا وروما في عهد الإمبراطور كومودس (المترجم).

في وسط حضاري مختلف تماما، أن وصف هزيود وغيره من حكايات شبيهة لحكماء غير متعلمين يزعمون أنهم يتلقون إلهاما ربانيا، إنما هي قصص مجازية لتفسير الموهبة الفطرية، وإن كان هزيود نفسه لا يرى الأمر على هذا النحو.

والواقع أن الشعراء الإغريق الأوائل كما يبدو لنا، ليس لديهم أي تصور بأن الموهبة الشعرية أو غيرها من الأمور الأخرى المتصلة بها، يمكن أن تكون فطرية. وربما نجد بدايات هذه الفكرة في ادعاء فيميوس (الأوديسا ٢٢٫٣٤٧ ـ ٢٢٫٣٤٨) بأن الرب غرس فيه enephusen المقدرة على الإنشاد، وهذا أول مثل على مجموعة كلمة phusis وارتباطها بالشعر، ولو أنه ليس من الواضح تماما ما إذا كان هذا الغرس قد تم عند المولد. ويترجم بعض الشراح فعل enephusen (غرس) بمعنى «نمّى» حيث تعني العبارة كلها «الرب نمى فيَّ القدرة على الإنشاد، «لكن الحالات المماثلة توحي باستخدام كلمة emphúoعادة للكيانات المادية أو الخصائص الروحية التي مدت جذورها في شخص أو شيء أو علقت بهما على نحو راسخ، ولذلك فمن الجائز أن يكون ادعاء فيميوس إرهاصا للفكرة التي ظهرت فيما بعد والتي ترى أن الموهبة الشعرية فطرية ولا يمكن أن تكتسب.

وعلى أية حال، فإنه لا يوجد ما يشير إلى الاعتقاد بأن الموهبة الشعرية موروثة أو منحدرة من جيل إلى جيل، وهو أمر ربما يكون مثيرا للدهشة بالنظر إلى الأهمية المرتبطة بالنسب والسلالة في أشعار هوميروس. ولقد اعتبرت العرافة يقينا موهبة وراثية على الأقل في حالة ثيوكليمينوس (الأوديسا ١٥٫٢٢٥)، والذي تم تتبع نسبه خلال سلسلة متعاقبة من العرافين حتى ميلامبوس(٩) الأسطوري. وهناك سلسلة نسب أخرى مشابهة -وإن كانت أقل تفصيلا- رويت عن الحرفي فيريكلوس في الإلياذة (٥٫٥٩ ـ ٥٫٦٠)، وهي تشير يقينا إلى أن مهارته قد انحدرت إليه من أجيال سابقة، وقد توحي بالاعتقاد بأن المهارات التي تشبه مهارته إنما هي وراثية. ولم يرو عن الشعراء شيء من سلاسل النسب هذه في العصر المبكر، وإن ذهب البعض(١٠) إلى أن ما قاله هزيود في الثيوجونيا (٩٤) من أن المنشدين هم «من ربات الفنون» ek Mouseon إنما هو تعبير قد يشير إلى الانتقال الوراثي بمعناه الحرفي. لكن هذا تفسير للعبارة في ضوء ما شاع بعد ذلك من موجة تتبع أثر أسلاف

الشعـراء المشهــورين مثل هــوميروس وهـزيـود، وذلـك من خـلال الــرجـوع إلى الشخصيات الأسطورية لأورفيوس أو موزايوس أو لينوس* وصولا إلى ربات الفنون. وحتى في سلاسل النسب هذه يكـون التركيز على الطبيعة المقدسة للشعـراء أكثر منه على الوراثة.

وفكـرة منح المواهب السماويـة عند المولـد، تتضمنهـا كلمات أخيل لبريـام عن تعـاسـات الكائن البشري، تلك الكلمات التـي يشيع فيها التشـاؤم المروع (الإليـاذة ٢٤،٥٢٥ ـ ٢٤،٥٤٢) فيقول: الحياة بلا ألم، مستحيلة، لأن حظوظ الناس يوزعها عليهم زيوس من الجرتين المزدوجتين للبركـات والشرور. ولأن حياة البعض بـائسة تماما، وإن كان لآخرين مزيج من الحظ الطيب والسيىء مثل والده بليس** الذي كان يعاني الكثير من الأحـزان، ولو أنه منح مواهب رائعـة من قبل الآلهة منذ ولادته ek genetés وتقع هـذه العبارة نفسها في مـوضع آخـر يتعلق بالموهبـة الموسيقية في الترنيمةالهومرية لأبوللو (لا يعدو تاريخها القرن السابع قبل الميلاد) حين تعجب الإله من صوت القيثارة المبتكرة حديثا، فيسأل هرميس:

هل صـاحبتك هـذه الأعمال المدهشـة منذ الميـلاد أو أن إلها أو إنسـانـا منحك الموهبة الـرائعة وعلمك أنشودة سماوية؟ (٤٤٠ ـ ٤٤٢) وثمة مثال آخـر بارز عن «موتيفـة» الموهبة عنـد الميلاد نجـده في ثيوجـونيا هـزيود، حيث تمنح ربـات الفنون مواهب من لدنها عند الميلاد، ولو أن الموهبة في هذه المناسبة هي بلاغة في النثر أكثر من كونها موهبة شعـرية، لأن المتلقي كان ملكا أكثر من كونه شـاعرا: «الملوك الذين رعاهم زيوس كرمتهم بنات زيوس العظيم. إنهن يزرن أي ملك من هؤلاء عند مولده ويصببن الندى الحلو فـوق لسانه، فتتدفق من فمه كلمات تقطر عسـلا (الثيوجونيا ٨١ ـ ٨٤)[(١١)]. والفرق بين هـذا الوصف الخـاص بمنح ربـات الفنون المواهب للملـوك، وروايـة هـزيود عن لقـائه مع الإلهات يلقي الضـوء على الطبيعـة الخاصـة

* أورفيوس شـاعر أسطـوري قبل العصر الهومري ويقـال إنه ابن لكـاليوبي ربة الشعـر الملحمي ومن أتباع ديونيس. وموزايوس شاعر إغريقي أسطوري وقيل إنه تلميذ لأورفيوس. أما لينوس فهو بطل أسطوري كـانوا يحتفلـون بموتـه المبكر في لحن جنـائزي يسمى أغنية لينوس وذلـك من أيام العصر الهومري (المترجم).

** والد أخيل (المترجم).

لمواهب الشاعر: ففي حين ينال الملك القدرة على الفصل في المنازعات وصنع السلام منذ الميلاد، ينفرد هزيود بتلقي موهبته في الشعر في مناسبة مهمة في أثناء حياته. ومن الواضح تماما أنه يعتبر نفسه كائنا خاصا، وتنطوي حكايته عن الإلهام الذي أنعمت به عليه ربات الفنون، على الاعتقاد بأنه بمعنى من المعاني شخص متفرد عن الآخرين بتجربته.

وخلال القرن السادس (ق. م) بدأت في الظهور الفكرة التي ترى أن الناس يولدون بخصائص معينة طيبة أو سيئة، وكان ظهورها أبرز ما يكون في شعر ثيوجنيس*، الذي يؤكد تفوق الأرستقراطية على أساس نبل المولد. وقد تفسد الثروة النظام الاجتماعي بجعل الفقير غنيا وجعل الغني فقيرا، وهذا ما يصرح به متحدث متشائم ممرور بسبب تفسخ مثل الماضي العليا، ولكنك لن تستطيع تعليم الفضيلة، أو أن تجعل من إنسان فاسد إنسانا صالحا، فالميلاد وحده هو الذي يحدد هذه الخصائص. والفكرة التي تتضمنها أعمال ثيوجنيس بأن التفوق يتوقف على الخصائص الفطرية، تجد أقوى تعبير عنها وأكثره تفصيلا لدى بندار الذي ينادي مرارا وتكرارا بأنه لا إنجاز دون قدرة موروثة. فهو يؤكد في النشيد الأولمبي ١٠٠ر٩ أن «كل ماهو فطري يكون أفضل» حيث إن كلمة فطرة Phua تستخدم للدلالة على الخصائص والاستعدادات التي يولد بها الإنسان، والتي تشكل جوهره الأساسي. وتفوق الخصائص الطبيعية أو الخصائص الموروثة على التعليم موضوع أو «موتيفة» متكررة في شعره كما هي الحال في النشيد النيمي** ٤٠ر٣ ــ ٤٢ر٣ على سبيل المثال، حيث يقابل بين مقدرة الإنسان صاحب التفوق الموروث وعجز من تعلم فحسب «إنسان بلا ضياء، يلهث هنا وهناك، ولا يدخل حلبة النضال بقدم ثابتة، ثم هو يتعامل مع الفضائل التي لا تحصى بعقل مغلق».

* ثيوجنيس شاعر المراثي الإغريقي الذي عاش نحو عام ٥٤٠ق. م (المترجم).

** نسبة إلى نميا Nemea (في اليونان القديمة) وهو واد شمالي أرجوليس التي تقع في الشمال الشرقي من البلوبونيز، وكانت تقام فيه احتفالات ومسابقات رياضية كل عامين لكل اليونانيين على نحو ما كانت تقام أيضا في أوليمبياد دلفي. وقد تغنى بها بندار في قصائده بالأبيتيكية. وينسب إلى هذا الوادي الأسد الذي خنقه هرقل، وهو أول عمل بطولي قام به (المترجم).

ويعيد بندار تفسير فكرة تفوق الناس بطـرق مختلفة وفقا للمواهب التي تمنحها لهم الآلهة في ظل مفهـوم الفطرة Phua. وعلى هذا يقـول في النشيد النيمي ٢٥ر١ - ٢٦ر١ «النـاس المختلفون لـديهم مهـارات مختلفة. ولكن على الإنسـان أن يمضي قدمـا في طريقه إلى الأمام، وأن ينـاضل بما يتفق وطبيعته». وبندار هنـا وفي أماكن أخـرى يعـزو إلى الطبيعة مـا يعـزوه هـوميروس وغيره إلى الآلهة، غير أنـه من الخطأ اعتبار القدرة الفطرية والمواهب المقدسة صفات لا يمكن أن تجتمع في فرد واحد، ذلك أن الطبيعة نفسها هبة إلهية، وهي علاقة وضحت في النشيد البيثي* ٤١ر١ - ٤٢ر١ «كل وسـائل التفـوق التي يمكن تخيلهـا تأتي من الآلهة لأنها هي التي تجعل الناس حكماء وأقوياء وفصحاء بطريقة طبيعية». ورغم أن هذه الحقيقة معترف بها بشكل عام، فقـد أدت إلى خلط معين بين العلماء الكلاسيين، ذلك أنه أحيانـا ما يفترض أن بنـدار يستبدل مفهـوم الموهبة الموروثـة أو القدرة الفطـرية بفكـرة الإلهام الوقتي التي نجدهـا لدى الشعراء المبكرين(١٢). لكن توسلات بندار المتكررة إلى ربات الفنـون كي يساعدنـه في أناشيـده تشير إلى أن فكرة الإلهام هذه مـوجودة في شعره تماما كما هي موجودة في شعر هوميروس. أما الفكرة الأقدم وهي فكرة منح ربات الفنون الموهبة الشعرية الدائمة فيحل محلها، أو بالأحرى يعيد تحديد أبعادها مفهوم الفطـرة Phua، ففي حين يعتبر كل من هوميروس وهزيـود الموهبة الشعرية هبـة ممنوحـة للإنسـان في بعض المناسبـات المهمة في حيـاته، يعتبرهـا بندار هبـة الطبيعة، منحت له بطريقة مقدسة وإن كانت فطرية.

وبنـدار، الذي يعـد أكثـر شعراء الإغـريق اعتدادا بـذواتهم، يقـدم نفسه على أنـه شخصية مختارة، رسول ربات الفنون والنـاطق بألسنتها والممتطي مركبتها. ومن مظاهر تصوره عن نفسه بوصفه كائنا متفـوقا رفيع المستوى، تجنبه استخدام المصطلحات الفنية التقليدية للشعراء والشعر، مفضلا بدلا من ذلك استخدام مصطلحي حكيم Sophos وحكمة Sophia. ولم يكن بندار أول من استخدم هذين المصطلحين في سياق الشعر، وإن كان يكسبهما دلالـة جديـدة. لقد كانـت هاتان الكلمتـان تستخدمـان أصلا كما

* في الإنجليزيـة Pythian أي ما له علاقة بالمتنبئين والمتنبئـات بمعبد دلفي ومتلقى الوحي أو بالإله أبوللو (المترجم).

أوضح برونو سْنَلْ[١٣] في الشعر اليوناني المبكر للدلالة على المهارة العملية والمعرفة، أكثر من دلالتها على الحكمة، وكانا ينطبقان على مجموعة كبيرة من أوجه النشاط، بما في ذلك النجارة والملاحة والقيادة وفن العرافة والبراعة الموسيقية والشعر. وكان ظهور الكلمات التي تبدأ بـ Soph للدلالة على الحكمة بمعنى عقلي أرفع مستوى، عملية متدرجة، أدى فيها بندار دورا مهما، فالحكيم Sophos في شعره، سواء كان شاعرا أو راعيا للفن أو قائدا، هو إنسان ذو ذكاء فائق، يفترق عن أقرانه بفطرته الموروثة وصلته الحميمة بالآلهة. ولقد تم التعبير عن جوهر هذه الفكرة في النشيد الأولمبي ٨٣ر٢ ـ ٨٨ر٢ : إذ يقول: «بالكنانة التي تحت ذراعي كثير من السهام الرشيقة التي تتكلم مع أولئك الذين يفهمون. أما الغالبية، فإنهم يحتاجون إلى مترجمين. الحكيم هو من يعرف أمورا كثيرة بالفطرة، فدعوا أولئك الذين تعلموا فقط أن يثرثروا عبثا كالغربان الثرثارة ضد طائر زيوس المقدس».

وفي عصور تالية، صار بندار رمزا لقوة الطبيعة الساحقة، التي تبلغ قدرا كبيرا من العظمة، يتعذر معها على قواعد الفن التقليدي أن تحدها، كما صار مثالا للعبقرية الوحشية الفطرية[١٤]، ولقد عززت وجهة النظر هذه إلى حد كبير في وصف هوراس الشهير الذي كتب عنه في قصائده (الأودز* ٢ر٤) والذي أثر كثيرا في تصور النموذج البنداري ابتداء من القرن السابع عشر وما بعده يقول النص:

«كنهر تكاثرت الأمطار وراء شاطئيه، تندفع هابطة من جبل، هكذا بندار عميق الصوت، يتأجج في غناء مندفع كالسيل، وهو جدير بغار أبوللو، سواء أدار لسانه بكلمات جديدة في قصائد عاطفية جياشة جسورة، تتدفق في أوزان متحررة من القيود، أو تغنى بأناشيد الآلهة والملوك».

لكن إصرار بندار على تفوق الفطرة على التعلم يؤيد هذه الصورة. و لهذا فقد وضع أديسون** بندار في مصاف هوميروس وأنبياء العهد القديم وشيكسبير،

* الأود (Ode) عند الرومان وعند هوراس على وجه الخصوص قصيدة ذات أدوار قصيرة متقاربة الوزن في موضوعات عاطفية، أو فيما يتصل بالتأمل في أسلوب الحياة وتقلباتها. راجع معجم مصطلحات الأدب للدكتور مجدي وهبة - بيروت ١٩٧٤ (المترجم).

** يوسف أديسون ١٦٧٢ ـ ١٧١٩ شاعر إنجليزي ومن كتاب المقالات وسياسي (المترجم).

بوصفه واحدا من العباقرة الفطريين الذين «قدموا بقوة الموهبة الفطرية ودون عون من الفن أو التعلم، أعمالا كانت بهجة عصورهم ومعجزة الأجيال القادمة جمعاء»[(١٥)]. وقد ميزه إدوارد يونج* عن غيره من الكتاب القدامى بإشارة واضحة في النشيد الأولمبي الثاني إذ يقول: «النجم الذي يبلغ غاية الأهمية بين المحدثين هو شيكسبير، وبين القدماء هو بندار الذي (كما يقول فوسيوس**) تباهى بعدم تعلمه، مطلقا على نفسه لقب النسر بسبب تحليقه فوقه»[(١٦)].

ولقد اهتم المعلقون بحق، بالتناقض الذي يثيره بندار بين الموهبة الفطرية والتعلم بوصفه إسهاما مبكرا في الجدل العام الذي دار في القرن الخامس حول الميزات النسبية (للطبيعة) phusis و(الصنعة) techne وهو الجدل الذي استمر قرونا خاصة فيما يتصل بالشعر والخطابة. وفي النقد الأدبي القديم، صار من الأمور المألوفة الاستفسار عن أي الاثنتين أهم من الأخرى.. الصنعة أم الطبيعة، وكان من المفارقات في كل حالة تقريبا النظر إلى الطبيعة Nature (phusis في اليونانية، وingenium أو natura في اللاتينية) على أنها شيء أكثر من الموهبة الفطرية أو الاستعداد الفطري، والاستثناء الوحيد من هذا هو البحث المنسوب إلى لونجينوس بعنوان «عن الجليل». ووفقا لما جاء بهذا البحث فإن الجلال sublimity الذي يعرف بأنه نوع من سمو الحديث أو تفوقه، هو السمة المميزة لأعظم الشعراء وكتاب النثر، الذين يستطيعون أحيانا أن يغمرونا -في عبارة واحدة- بقوة انفعالاتهم المفاجئة كالبرق، مع نقلنا رغما عنا إلى عوالم الخيال الملهم. ورغم أن لونجينوس يرفض بوجه خاص الفكرة التي تذهب إلى أن هذا التأثير يمكن أن يتم عن طريق الفطرة وحدها ودون عون من الصنعة، فإن أهم مصدر للجلال هو العظمة الفطرية (to megalophúes) التي تمنح موهبة إدراك الأفكار العظيمة، وقوة توليد واستلهام العاطفة كليهما (فصل ٨). والطريقة التي يصف بها «العظمة الفطرية» اللازمة للسمو والجلال هي بالتأكيد مختلفة تماما عن المعرفة التقليدية للموهبة الفطرية بوصفها أمرا جوهريا للخطيب أو الشاعر.

---

* شاعر إنجليزي ١٦٨٣ ـــ ١٧٦٥ من أعماله مأساة بعنوان بوصير ملك مصر، والانتقام (المترجم).

** جيرهارد يوهانز فوسيوس ولد في هيدلبرج من أب هولندي (١٥٧٧ ـــ ١٦٤٩) وكان عالما في فقه اللغة والكلاسيات واللاهوت أما ابنه إسحاق (١٦١٨ ـ ١٦٨٩) فهو عالم وأديب (المترجم).

ولأن لـونجينـوس يعـالج الجلال بـوصفه نتـاجـا للشخصيـة وليس للمهـارة الفنيـة (التكنيك أو الصنعـة)، فإن هـؤلاء الذيـن أغدقت عليهم الطبيعـة يجب أن يطـوروا عقولهم في اتجاه العظمة، مكرسين أنفسهم للأفكار النبيلة، ذلك أن «الجلال هو أثر من آثـار العقل الجليل» (فصل ٩). وهذا التركيـز على شخصية الكـاتب وارتباطهـا بـاستخـدامـه الـدائم لغـة الحماسـة والإلهام، يـرفـع من شأن «العظمـة الفطـريـة» للونجينوس إلى مستوى يختلف تماما عن المستـوى العادي للفطرة المكتسبة عند النقاد الآخـرين. ويصعب في الـواقع تجنـب استخـدام مصطلح «العبقـريـة» عنـد تـرجمة لونجينوس، خاصة في المقارنة الشهيرة (فصول ٣٣ ـ ٣٦) بين إنتاج خال من العيوب لشخص متـوسط القدرة، وإنتـاج أنجـزه بقوة فطـريـة عظيمة جـدا شخص جليل ملهم، وإن اتصف بغرابـة الأطوار. وقد استطـاعت ترجمة د. أ. رسل أن تمس روح المؤلف الأصلي فتقول:

«وهكذا عندما نصل إلى عباقرة عظام في الأدب [. . . . . .] علينا أن نخلص إلى أن أمثال هؤلاء الرجال ـ رغم كل أخطائهم ـــ يرتفعون عاليا فوق هامة البشر. وتُثْبت الخصـائص الأدبيـة الأخرى أن مـن يتعاملـون معهـا إنما هم من البشر. إن الإنسـان الجليل ليرتفع بنا تجاه عظمة الإله الروحية(١٧).

ولغـة الإلهام التي يستخدمهـا لونجينـوس في بحثه لـوصف آثار كل من حـالات الجلال والانفعال اللازم لأحداثها، هذه اللغـة يدين بها لونجينوس كثيرا لأفلاطون، الذي يعد مفهومه للمس الشعري -وهي فكرة الإلهام الشعري بوصفه نوعا من الجنون أو الحماسـة- من أكثر أوصـاف العمليـة الشعـرية تأثيرا، والتي انحـدرت إلينـا من العصور القديمة. ومنذ هـوميروس، أصبح من المعتاد «الحديث عن الشعراء كأناس ملهمين». بيد أن هذه الفكرة كان يوازيها طـوال العهد المبكر اعتقاد في أهمية الصنعة الشعريـة. والجديد عنـد أفلاطـون هو تأكيـد سلبية الشـاعر والطبيعـة اللاعقـلانية لإلهامه، والتي لا تتوافق تماما مع أي فكرة عن الصنعة والتكنيك، ففي محاورة مبكرة يقـول «الشاعـر مخلوق لطيف، سـام ومقدس، غير قـادر على التأليف حتى يصبح ممسوسا مُغيَّبَ العقل، فـاقد الرشد» (إيون ٥٣٤). وتبقى هذه الصـورة عن الشاعر الملهم دون تغير جوهري في عملـه الأخـــير وهـو «القـوانين» (٧١٩ج) حيث يشير

إلى قصة مزعومة قديمة تقول إن «الشاعر، متى جلس على الحامل الثلاثي لربات الفنون، لا يكون في وعيه، ولكنه يكون كينبوع يدع ما يرد إلى رأسه يتدفق طليقا». والواقع أن وجهة نظر أفلاطون عن الإلهام الشعري متماسكة على نحو لافت للنظر، ففي ثنايا عمله يصر على أن الشاعر عندما يؤلف شعره يكون في نوبة جنونه مغيب العقل، فهو يبدع بتدبير إلهي، ولكن دون علم بما يفعل.

وقد لا يكون أفلاطون هو الذي ابتكر فكرة الإلهام بوصفها نوعا من الحماسة (حيث نجدها من قبل عند ديموقريطس*)، لكنه كان أشد المؤيدين لها كثيرا، ويبدو أنه كان أول من ربط الإلهام الشعري بالجنون أو الهوس (mania). وفي محاورة «فايدروس» يصرح سقراط بعبارة تتسم بالتناقض، مؤداها أن أعظم نعمنا تأتي من خلال الجنون، إذا كان هذا الجنون من قبل الآلهة. وهو يفترض وجود أربعة أنماط من الجنون الإلهي: الجنون التنبئي الذي يجيء من أبوللو، والجنون الشعري أو الطقسي الذي يرعاه ديونيسيوس، والجنون الشعري الذي توحي به ربات الفنون، والجنون الجنسي الذي تسببه أفروديت وإيروس. هذا هو سياق مقولة أفلاطون الكلاسية عن مذهب الجنون الشعري (Furor Poeticus) التي يقول فيها:

الثالث هو المس أو الاستحواذ والجنون الذي يأتي من ربات الفنون والذي يتملك النفس الرقيقة التي لم تمس، موقظا ومثيرا إياها في جنون بقصيدة غنائية وبأنواع من الشعر [. . . . .] لكن كل من يأتي إلى أبواب الشعر دون جنون ربات الفنون مقتنعا بأن الفن سيجعل منه شاعرا جيدا، يكون هو نفسه مجدبا. فشعر ذي العقل السليم، يبزه ويتفوق عليه شعر المجنون (٢٤٥أ).

ورغم قوة الصور المجازية ونصاعة اللغة، ينبغي ألا يجرنا هذا إلى الاعتقاد بأن الشاعر مجنون بالمعنى الحرفي للكلمة، ذلك أن أفلاطون يؤكد أن هذا الشكل من الجنون إلهي، ثم هو يقارن فيما بعد في المحاورة نفسها (٢٦٥أ) وعلى وجه الخصوص، بين نوعين من الجنون، أحدهما إلهي أصلا والآخر ناتج عن مرض. وفي قيامه بوضع خطوط للمضاهاة بين المتنبيء وكاهن باخوس إله الخمر والشاعر

* فيلسوف يوناني ولد في أبديرا سنة ٤٦٠ ق.م ومات بها سنة ٣٧١، ويعد من أعظم الفلاسفة الطبيعيين في اليونان، أسس المذهب الذري الذي طوره أبيقور ولوكريس في قصيدته المطولة عن طبيعة الأشياء (المترجم).

والعاشق، يؤكد أفلاطون اختلاف أوجه نشاطهم اللاعقلانية، لكن الحالة الذهنية الطارئة للشاعر الملهم، هي التي تعني أفلاطون أكثر مما يعنيه مزاجه الدائم كما أن العملية الشعرية تعنيه أكثر مما تعنيه شخصية الشاعر.

ورواية أفلاطون عن الإلهام الشعري هي رواية تتسم بالغموض عن عمد، لأنه باستخدامه مصطلح المس أو الاستحواذ يُبقي على الصلة بالمفهوم التقليدي للإلهام، ولكنه يقلب ذلك المفهوم رأسا على عقب. وفي الأدب الإغريقي المبكر يستخدم المصدر الإلهام للشعر ضمانا لصدقه وجودته، ولكن التضمين الرئيسي لفكرة الإلهام عند أفلاطون يعني أن الشعراء ليس لديهم معرفة أو إدراك، وهو تضمين من الصعب اعتباره مديحا. وهكذا نجد أنه في الوقت الذي يمتدح فيه الشعراء، فإنه يقلل من مصداقيتهم، دون مهاجمتهم صراحة.

ويشير أرسطو صراحة إلى فكرة أفلاطون عن الإلهام بوصفه نوعا من الجنون، وذلك؛ في الفصل (١٧) من «فن الشعر». وفي مناقشته للخيال الشعري يقول إن الشاعر سيكون أكثر إقناعا فيما يكتب، لو أنه كان قادرا على أن يحس بالانفعالات التي يريد من شخصياته التعبير عنها: «هذا هو السبب في أن الشعر إنما هو عمل رجل موهوب بالفطرة، أكثر من [١٨] كونه عمل رجل مجنون، فالموهوبون قابلون للتكيف، بينما المجانين غائبو العقول». ورغم إيجاز المقولة وتعقد السياق الذي ترد فيه، فإن أرسطو يقارن بوضوح بين نمطين من الشعراء، الشاعر غائب العقل، وهو الشاعر الملهم (بالمعنى الأفلاطوني للكلمة)، والشاعر المفطور، وهو الذي وهبته الطبيعة القدرة على التكيف أو حرية الحركة. وهذه أول صيغة واضحة في الأدب الإغريقي عن التمييز بين الإلهام والموهبة الفطرية (وتسميتها «عبقرية» كما فعل كثير من الشراح، فيه تحميل للمصطلح أكثر مما يحتمل) كمصدرين بديلين للإبداع الشعري.

وشعراء الإغريق الأوائل أنفسهم، كما رأينا، لا يميزون بين مظاهر إلهام ربات الفنون الوقتي والدائم. وشعر بندار هو الشعر الوحيد الذي يتضمن التمييز بين الإلهام الذي يمد بالمصدر العاجل للقصيدة وبين الموهبة الفطرية، كخاصية دائمة يمتلكها الشاعر. ولكن رغم ما يبدو من أن بندار يعترف بأن الإلهام والموهبة الفطرية فكرتان منفصلتان، فإنه لا يسمح في أي مكان بأن أيا منهما يمكن أن تكون بديلة عن الأخرى. . ففي ثنايا عمله تبدو

العملية الإبداعية الشعرية نابعة من ارتباط الفكرتين، وكلتاهما في نظره عطاء إلهي. ثم إن أفلاطون كذلك حين يستخدم الطبيعة أو الفطرة Phusis في سياق الشعر، يضعها جنبا إلى جنب مع فكرة الإلهام، إذ يقول: «وسرعان ما أدركت أن الشعراء لم يؤلفوا قصائدهم عن طريق الحكمة، ولكن عن طريق الفطرة، وأنهم بذلك كانوا ملهمين كالعرافين والكهان» (الدفاع ٢٢ ب - ج). ومرة أخرى تبرز الفطرة والإلهام على أساس أنهما عنصران مشتركان في العملية الإبداعية الشعرية، وليس أحدهما بديلا عن الآخر. وتمييز أرسطو بين الفكرتين تتحتم دراسته في ضوء تاريخ طويل من تأمل ينابيع مواهب الشاعر.

والنص الذي يوضح مقولة أرسطو المختصرة في (فن الشعر) والذي يعد نصا بالغ الأهمية بالنسبة لأية دراسة لتاريخ فكرة العبقرية، كما بين كليبنسكي وبانوفسكي وساكسل[١٩]، هذا النص هو (المشكلات) المنسوبة خطأ لأرسطو ٣٠/١. و تبدأ الفقرة بسؤال يقول «ما السبب في أن كل البارزين في الفلسفة أو السياسة أو الشعر أو الفنون سوداويون؟» فبعض البارزين كما يقال سوداويون إلى حد أنهم يتأثرون بالأمراض التي تسببها السوداء*، وهيمنة السوداء هي بالطبع السمة الأساسية للاكتئاب وفقا لنظرية الأخلاط* القديمة. وكان معظم الأبطال من هذا النمط، بمن فيهم هرقل وليساندر وأجاكس وبلروفن، فلقد عانى هرقل من الصرع، وكان مرضا شائعا من أمراض الاكتئاب. وكان جسده وجسد ليساندر** مغطيين بالقروح قبل الموت (وهي ما تميز مرض الاكتئاب). أما أجاكس*** فقد ذهب عقله كلية، بينما صار بلروفن ناسكا، يتجنب أي اتصال بالآخرين، ويذكر المؤلف أنه في عصور تالية، كان أنبا دوقليس**** وأفلاطون وسقراط مكتئبي المزاج، مثلهم مثل كثير من البارزين، بمن فيهم غالبية الشعراء.

---

* السوداء هي أحد الأخلاط الأربعة التي اعتقد القدماء أنها تتحكم في المزاج، أما بقية الأخلاط فهي الدم والبلغم والصفراء (المترجم).

** ليساندر قائد عسكري أسبرطي وقائد الأسطول في حرب البلوبونيز وتوفي عام ٣٩٥ ق. م (المترجم).

*** توجد شخصيتان تسميان بهذا الاسم وكلاهما شارك في حرب طروادة، وقد انتهت حياة كل منهما بمأساة، راجع موسوعة أمريكانا (المترجم).

**** أنبادوقليس فيلسوف يوناني وسياسي من القرن الخامس ق. م وكان من مريدي فيثاغورس وبارمنيدس، ادعى قدرته على إتيان المعجزات والتنبؤ، ويقال إنه ألقى بنفسه في فوهة بركان جبل أتنا ليقنع الناس بألوهيته (المترجم).

ثم يلي ذلك بحث مفصل هو الأسـاس الذي تنشأ عنه المقارنـة بين الآثار الناتجة عن الخمر والناتجة عن السوداء، هاتين المادتين المتماثلتين في أن كلتيهما مليئتان بنسمة أو هـواء. والسوداء النـاشئـة عنـد معظم النـاس عن الغذاء اليـومي، لا تبـدل من شخصيتهم، إنها تـؤدي فحسب إلى أمـراض الاكتئاب. لكـن هؤلاء النـاس الـذين تسيطـر عليهم السوداء بـالفطـرة (يعني أولئك المكتئبين) يكتسبـون تدريجا صفـات مختلفة طبقا لأمزجتهم المتنوعة يقول النص المذكور:

«فعلى سبيل المثـال، هؤلاء الـذين بهم قدر من السـوداء الباردة، يصيرون بلـداء حمقى، أما من تغمـرهـم السوداء الحارة، فإنهم يصيرون مجانين أو بـاهري الـذكاء أو مـدلهين بالحب، أو يتحـولون بسهـولـة إلى الغضب والشهوة، والبعض يصير أكثـر ثرثرة. وكثيرون أيضا - إذا بلغت هذه الحرارة مستقر الـذكاء لديهم- يتأثرون بنوبات من الجنون أو المس، وهي النوبات التي تفسر ظاهـرة العرافات والكهان وكل الناس الموهوبين، حين لا يتأثـرون بالمرض، ولكن بالحسـاسية الفطـرية. وكان مـاراكوس السيراكوزي حين يغيب عنه عقله يصبح شاعرا أفضل».

وقارئ العصر الحديث سوف تصدمـه تلك الحقيقة، وهي أن العالم القديم سلّم فعلا بوجود علاقة بين الهوس والانقباض. لكن النقطة المهمة التي أود أن أشير إليها هنـا، أن السوداء -العنصر المميـز للبارزيـن من الناس- هي أيضـا السبب في إلهام مجموعـة متنوعة من الـوجدانيات. والمنـاقشة عمومـا مستمرة، فهؤلاء النـاس الذين لديهم قدر ضئيل من السوداء هم أناس طبيعيون، أما أولئك الذين لديهم نسبة كبيرة منها، فهم مغايرون تماما للغالبية من الناس.

و الفقرة بشكل عـام تتسم بالأهمية، لا بسبب احتـوائها على وجود علاقـة وثيقة بين الإلهام ونوع خاص من المزاج، وهو المزاج السوداوي، ولكن لأنها تصوغ لأول مرة الفكرة التي صارت فيما بعد ذات تأثير كبير في جعل العبقرية مماثلة للجنون. وعندما تظهر السوداء بـالقدر المناسب، وفي درجة الحرارة الملائمـة، فإنها تكون السبب من وراء الإنجـاز البارز، أمـا إذا فسـد التوازن وغيرت السـوداء من درجـة الحرارة، فإنها تؤدي إلى حالات مـرضية كالهوس والانقباض. فالإنسـان ذو المزاج السوداوي يكون مهيأ لإنجاز رائع، لكنه يكون معرضا للخطـر دائما، فالتغـيير في كميـة السـوداء

أو درجة حـرارتها في جسده قد يـؤدي به إلى الهوس أو الانقباض أو الجنـون. وبعبارة أخرى، توجد علاقة مباشرة بين العبقرية والجنون.

ولقـد وصف أفلاطـون من قبل العمليـة الإبداعيـة الشعريـة بما يعني الهوس mania، لكن يجدر بنا أن نتـذكر أنـه استخدم كلمة هـوس في الإلهام الشعري. لقد كان اهتمامه الرئيسي حسبما رأينا هو إثبات لا عقلانية العملية الشعرية، وهو لم يكن معنيـا بطبيعـة العبقـريـة الشعـريـة. وعلى أيـة حـال، يستبـدل مـؤلف (المشكلات ٣٠) الفكرة شبه العلمية عن شخصية العبقري السوداوية بالتفسير الأسطوري الأفلاطوني للعملية الشعرية، فالشعر يتم إنتاجه لا عن طريق الإلهام الإلهي، ولكن عن طريق أناس سوداويـي المز اج. وما يسمى بالإلهام، هو فقط نتيجة لارتفاع حرارة السوداء في أبدانهم.

ويـوجـد في (المشكـلات) تمييــز واضح بين المزاج، وهـو استعـداد دائم لـدى الإنسان، وبين حالة الإلهام الطارئة، والعلاقة بينهما مفصلة بـدقة. بيد أنه أحيانا ما يحدث خلط بين الحالتين. خـذ مثـلا كلمات هوراس في (فن الشعـر ٢٩٥ ـــ ٢٩٨) حيث يقول «ولأن ديمقـريطس يعتقد أن الموهبة الفطـرية (ingenium) نعمـــة أكبر بكثير من الفن الهزيل، ولأنــه يحظـر جبل هليكـون* على عقـــلاء الشعـــراء، فإن الكثيرين لا يهتمون بمظهرهم**، بل إنهم يبحثو ن عن الأماكن الموحشة ويتجنبون طهارة أبدانهم». إن ما يقوم به هوراس هنا هو دمج فكرة الموهبة الفطرية بفكرة الإلهام الجنوني، لإبراز صورة الشاعر المجنون. وديموقريطس -على قدر ما نعلم- لم يضف المزيد إطـلاقا على ما قالـه أفلاطون من أن الشعراء حقـا مجانين. ولقد وصف الإلهام ببساطـة بأنه صفة أشبه مـاتكون بالحماسة. وصـورة الشاعر المجنون تبرز مـرة أخرى وعلى نحو مفاجىء في نهاية «فن الشعر» (٤٥٣ ـ ٤٦٦) و ذلك على النحو التالي:

إن العقلاء من الناس يخشون الاقتراب من شاعر مجنون، ويتجنبونه تجنبهم للوباء. [......] ولو كـان يهيم على وجهه وشِعـره الجليل يتدفق منـه، ثم سقط في بئر أو حفرة، فلن يكلف أحد نفسه بجذبه مهما طال صراخه طالبا النجدة. ولكن لو مد إليه

* جبل في جنوب اليونان اعتبره قدماء الإغريق مقرا لربات الفنون التسع (المترجم).
** العبارة في الأصل.. لا يعنون بقص أظافرهم أو لحاهم (المترجم).

أحد حبلا فسأقول له «من أدراك أنه لم يلق بنفسه عمدا؟ ألا يحتمل أنه لا يريد من أحد أن ينقذه؟». ولسوف أحكي له عن موت شاعر صقلي: إن أنبادوقليس وقد أراد من الناس الاعتقاد فيه بأنه إله خالد، ألقى بنفسه رابط الجأش في بركان أتنا المتقد.. فأتيحوا للشعراء أن يكون لهم الحق في أن يدمروا أنفسهم.

وقصة أنبادوقليس (بوصفه هنا شاعرا لا فيلسوفا) تقدم كمثال يصور جنون الشاعر. ويذكر سي. أو. برنك أن هوراس في هذه الأبيات يفسر فكرة الإلهام الديمقريطية الأفلاطونية في «ليبرالية سيئة النية»، فالإلهام مثله مثل المرض المعدي أو المخيف[٢٠]. وهو بهذا يتجاهل تفرقة أفلاطون بين الهوس الإلهي للإلهام والهوس كمرض. وهو أيضا يخلط عن عمد -على ما يبدو- بين فكرتي الموهبة الفطرية (ingenium) والإلهام. وبينما يستخدم أفلاطون كلمة الهوس (mania) في أسلوب مجازي إلى حد ما لتأكيد لا عقلانية العملية الشعرية، يحول هوراس مفهوم الجنون إلى الشخصية الشعرية: فهو يصور الشاعر على أنه مجنون بالمعنى الحرفي للكلمة.

والواقع أنه لا يوجد فرق لغوي في اليونانية أو اللاتينية بين الجنون والإلهام، فلكل من الهوس (mania) والجنون (furor) مدلول لفظي واسع المدى يغطي مجموعة متنوعة من الحالات غير العقلانية، بما في ذلك الغضب، والانفعال والإلهام والخبل. ولقد وضح بدقة غموض الكلمة اليونانية في وصف لستاشيوس* وثيق الصلة بشعر لوكريشيوس**، والذي اعتبره نتاج (جنون furor) سام لمؤلف مثقف، حيث يتحتم أن تشير كلمة جنون furor إلى الإلهام الشعري. لكن إساءة تفسير الكلمة ربما دعم بقوة التقليد الذي عشقه قراء لركريشيوس الرومانسيون، ألا وهو أن الشاعر مجنون[٢١] والواقع أن الإخفاق في التمييز بين الإلهام والجنون قد أسهم بوضوح في أن تكون فكرة العبقرية، الشائعة على الدوام بين العامة، صورة من صور الجنون، وهي الفكرة التي بلغت أوجها في القرن التاسع عشر في أعمال سيزار لومبروزو على سبيل

---

* ببليوس بابينيوس ستاشيوس (٤٥ ـ ٩٦م) شاعر روماني (المترجم).

** تيتوس لوكريشيوس كاروس ـ٩٩ ـ ٥٥ ق. م) شاعر وفيلسوف روماني، عبر عن المذهب الذري وبخاصة عند أبيقور، في قصيدة ملحمية مشهورة «عن طبيعة الأشياء» والمعروف أن السياسي والخطيب والفيلسوف الروماني شيشرون هو الذي يرجع إليه الفضل في نشرها بعد انتحار لوكريشيوس (المترجم).

المثـال، وكان الـرجل أستـاذا للطب الشرعي بجـامعـة تورين، وهـو الـذي وصف العبقرية بأنها ذهـان متدهور لمجموعة أشباه الصرعى، وقد تتبـع آثار هذه الفكرة في العصور القديمة في أعمال أرسطو وأفلاطون وديموقريطس (٢٢).

والفقرة الواردة في (المشكـلات) التي تتناول السوداوية هي فقـرة غير عادية من نـواح عدة، ليس أقلهـا رفع المشتغلين بالفنـون والحرف (technia) إلى مصـــاف الشعراء والفلاسفة. وكلمـة حرفة (techné) (تغطي بالطبـع أي شيء ابتداء من التصويـر الزيتي وصنـاعة الفخـار والنحت إلى صناعـة الأحـذية والنجـارة وبناء السفن، حيث لا وجـود لفـارق في اللغـــة أو المفهـوم في العـالم الإغـريقي، أو في العصور القديمة عامة، بين الحرف والفنون الجميلـة. ومنذ أيام هوميروس وما تلا ذلك، كان إنتاج المهارة الحرفية موضع تقـدير كبير وإعجاب شديد، مثلما نراه في كثير من الأوصاف الأدبية للأعمال اليدوية الرائعة، وكذلك المكانة الرفيعة للأعمال الفنيـة في اليـونـان وروما على حـد ســواء. بيـد أن وضع الحرفي نفســه كـان أقل وضوحـا(٢٣). وفي الأعمال الفلسفية على الأقل، يوجد تقليـد قديم العهد وباق مؤداه أن نشاط المهني، الذ ي يضطر إلى كسب عيشه باستخدام يديه، هو نشاط «آلي» غير جـدير بـالفيلسوف، ولا يتـلاءم مع الفضيلة الخلقيـة والسياسيـة التي ينبغي على الإنســان الحر أن يطمح إليهـا. وينعكـس هـذا الموقف على مـــؤلفين متنوعين مثل أكسانوفان وأفلاطـون وأرسطو وشيشرون وبلوتارخ. ولو ضربنا مثالا على ذلك، فلن يثير دهشتنـا اكتشافنـا لمؤلف مثل لوكيـان* الذي عـاش حياتـه النزاعة إلى الخيال خلال أدب عصر مبكر، يصور رعـب الحياة الآلية في لغة تذكرنا باكسانوفان وأفلاطون. وفي (الحلم) -الـذي يفترض أنه قصة سيرة شبابه الذاتية- يتذكر لوكيان كيف ظهرت له في أحد أحلامه شخصيتا النحت والتعليم أو التربية (paideia) تحاول كل منهما إقناعه بمزايا أساليب حياتها الخاصة. وتلخص كلمات التعليم أو التربيـة (paideia) التراث الكامل للتحـامل على الفنون اليـدوية. إنها تقول لـه لو أنك صرت نحاتا «فلن تصبح شيئـا أكثر من أن تكون عامـلا، واحدا

* لوكيان أولـوكيـانوس، شاعر يونـاني هجاء، وقد صب هجاءه الساخر الـلاذع على فلاسفة عصره، وبخاصة أصحـاب المذاهب الميتافيزيقية والشكاك. ولـد في سامسطة من أعمال سوريـا نحو سنة ١٢٥م ومات في أثينا نحو سنة ١٨٠م (المترجم).

من عـامـة النـاس. تجثـو أمـام رؤسـائك الأفـاضل، [. . . . .] وحتى لـو أصبحت فيدياس أو بولكليتوس وأنتجت كثيرا من الأعمال الرائعة، فسيمتدح كل فـرد صنعتك. ولكن لن يرغب إنسـان عاقل في أن يكـون مثلك. فأيا مـا كنت، فسوف تعد حرفيا، عاملا يدويا يكسب عيشه من عمل يديه» (الحلم ٩).

إن السـؤال عن مـدى ما يعكسـه هـذا التقليـد عن الـوضع الاجتماعي الحقيقي للفنانين والحرفيين سؤال صعب مثير للجـدل، ليس له إجابة سهلـة. وعلى أية حال فإن افتراض تشابـه وضعهم في كل الأماكـن وفي كل أزمان العصر القديـم، سيكون افتراضا منافيا للعقل. وبقدر ما يتعلق الأمر باليونان القديمة، كان إعلان هيرودوت (٢،١٦٧) هـذه الحقيقة وهي أن الحرفيين في جميع البـلاد، باستثنـاء كورنثـه، كانـوا يعدون أدنى اجتماعيـا من أولئك الذين لا علاقـة لهم بالعمل اليدوي. ومن نـاحية أخرى، تـوجد دلالات معينـة تشير إلى أن المواقف الأقدم بـالنسبة للحـرفيين لم تكن شديـدة السلبية كما تـوحي بذلك؛ الشـواهد الأدبيـة التي ذكرتها حتـى الآن. ونجد هوميروس (أوديسـا ١٧،٣٨٢ ـ ١٧،٣٨٥) يضيف كلا من العراف والمعـالج ومنشد الشعر في زمرة «الصنـاع العموميين» (démioergoi) ممن لديهم مهـارات متخصصة تفيد الجمهور بصورة عامة

والواقع أن الأهمية الاقتصـادية للحرفيين في المجتمع القديم لم ينكرهـا أحد أبدا، حتى أفلاطون وأرسطو يعترفان بأن الحرفيين -مهما كـانوا يعملون بأيديهم- لهم وضع جوهري في الحياة الاقتصادية والثقافيـة للمدينة. وكان الحرفيون أنفسهم فخورين بما يصنعونه. ونحن نستطيع أن نحكم على ذلك من عدد النقوش والتوقيعات التي من نوع «فلان وفلان صنعاني» والتي تظهـر على أعمال الفخار والنحت منذ القرن السابع قبل الميلاد فصاعدا. وغالبية الحرفيين وفقا لما يقوله أرسطو في (السياسة أ ١٢٧٨،٣) كـانوا أثـريـاء، وهي ملاحظـة أكدتها الشـواهـد المنقوشـة. لكن مهما كـان الرخـاء الاقتصـادي الـذي تمتع به الحرفيـون، فمن الـواضح أنهم كجماعـة لم يكن لهم وضع سيـاسي. ولقد وجـد في أثينـا على سبيل المثـال أجانب وغـربـاء مقيمـون لم يكونـوا مواطنين. والحقيقة أن أحد المتناقضات الكبيرة للثقافة الإغريقية كما لاحظ ذلك بي. فيدال -ناكيـه، هو أن اليونان وخـاصة في القرنين الخامس والرابع قبل الميـلاد كانت

«حضارة الحرفي». غير أن أيديولوجية الطبقة المهيمنة والتي صورت في أدب تلك الفترة، أنكرت أهمية الحرفي، ووضعته في الظل، وحكمت عليه بأنه ليس سوى «بطل خفي للتاريخ الإغريقي»(٢٤).

ويظهر مركز الحرفي المتسم بالتناقض حتى في ثنايا التراث الفلسفي الأدبي نفسه. ويستخدم أفلاطون -الذي يجمع بين موقفين متناقضين في هذا، كما هي الحال في كثير من النواحي الأخرى- يستخدم الصور المجازية مصاحبة للحرفية على نحو متكرر، وبوضوح يكتشف الكثير مما يثير الإعجاب في نشاط من يسمون بالحرفيين (banausoi). ففي محاورة تيماوس* على سبيل المثال، تُرى إحدى الصور الرئيسية للمنشيء أو المبدع على أنه حرفي، يشكل العالم بدقة الصانع الماهر المتسمة بالحرص. وفي «حلم» لوكيان الذي اقتبسناه آنفا يقف رمز النحت في مواجهة انتقادات التعليم أو التربية (paideia) للطبيعة الآلية لحياة النحات، وذلك بعرض أمثلة لفيدياس وبولكليتس وميرون وبراكسيتيلز» وهم الرجال الذين يحظون بجلال لا يفوقه إلا جلال الآلهة»(٨). وعلى المستوى الأسطوري، تكشف غالبية الأرباب التقنية وعدد من الشخصيات الأسطورية مثل ديدالوس وبروميثيوس الذي هبط إلى طبقة «المكتشف الأول»، تكشف هذه كلها عن عمق الاهتمام بالحرفة والتقنية. غير أن الدور الغامض للحرفي في المجتمع الإغريقي، يتحول إلى رموز في النماذج الأسطورية الأولية: فهيفايستوس، رغم الإعجاب به لموهبته التقنية الرائعة، إله ممسوخ مشوه، ولكنه ليس ندا لآلهة الأوليمب التي يقوم على خدمتها(٢٥).

ورغم غموض حالة الفنانين والحرفيين عامة، فالحقيقة أن هذه الشخصيات البارزة تقلدت وظائف ذات شرف رفيع ومكانة عالية. وعلى المرء أن يمعن النظر فقط في الرفاهية الاقتصادية الواضحة لفيدياس صديق بريكليز**، والمشهور عالميا، أو في زيوكسس***

---

* وتسمى أيضا طيماوس وتختص بالعالم الطبيعي، وتقدم دراسة تفصيلية لنظرية تكوين العالم وعلم نظام الكون والفيزيقا والكيمياء وعلم أعضاء الإنسان وعلم الأمراض والطب (المترجم).

** رجل دولة أثيني وزعيم لحزب الشعب، توفي سنة ٤٢٩ ق.م وأسهم بدرجة كبيرة في تفوق أثينا السياسي والحضاري. تربع على كرسي الحكم نحو عام ٤٦٠ق.م وكان مسؤولا عن تشييد البارثينون، وقاد حرب البلوبونيز (٤٣١ ـ ٤٠٤ق.م) إلى أن توفي (المترجم).

*** مصور إغريقي من أواخر القرن الخامس قبل الميلاد (المترجم).

الذي يبرز ثـراؤه في حروف ذهبية مطـرزة على عباءته، أو في بـارهاسيـوس، الذي يتأنق في أردية أرجوانيـة وتاج ذهبي، زاعما أنه أمير المصورين، وأنه من نسل أبـوللو. أو في أبليز* المقرب من الإسكنـدر الأكبر. ومهما يكن من شك في صحـة الأســاطير التي تحيط بهذه الشخصيات، فإن مجرد حقيقـة وجودهم، يوحي بنوع من الـرفعة في وضعهم على الأقل في الوقت الذي نشأت فيه هذه الأسـاطير: فرغم أن «أسطورة فنان القرن الخامس العظيم» كما ينوه ف. كـوريلي، كانت إلى حـد كبير، نتيجة للتأمل الهلينستي، فإنها مع ذلـك تدين في جزء منها إلى المواقف المعاصرة(٢٦). وفي أثناء العصر الهلينستي نفسه، وحين لم يعد الفن وظيفة من وظائف المدينـة، بل تعبيرا عن قوة الملوك، كان هناك تقديـر متنام لقيمة الفنان. والحقيقة أن مركز الفنانين من أمثال أبليز وليسيبوس في بلاط الإسكندر، ربما لا يكون شديد الاختلاف عن مركز أقرانهم في بلاطات أوروبا في عصر النهضة.

ومع ذلك تبقى هذه الحقيقة، وهي أن مفهوم الفنـان في العصور القديمة لم يكن أبدا تـام الانفصال عن مفهـوم الصـانع الماهـر. ومن السمات التي تتصل بـالمواقف القديمـة بالنسبة للفن عدم وجود تقليد يـربط الفنانين بالإلهام. وفي الفصول التي كتبها بليني عن تـاريخ الفن (التـاريخ الطبيعي ٣٥) يتحـدث عن الموهبـة الفطـريـة (Ingenium) للمصورين على حـدة (مثلما كان التصـوير في عصر النهضـة يعتبر أدنى الفنون اليـدوية آليـة) لكنه لا يـذكر الإلهام في أي مكـان. وعنـد دراسته لأبليـز، الذي يـراه بليني أعظم المصورين جميعا، يعترف بأن لأعماله خاصية معينة، (فتنة)، تميزه عن غيره. بيد أن بليني يـركز في الجزء الأكبر على دقـة رسومـات أبليـز الرائعـة والنابضـة بـالحياة. وتـوجد عنـد بلينـي** أو عند غيره في أماكن أخرى، إشارة بسيطـة توحي بأنه كان من المعتقد أن أي شيء آخر غير المقـدرة التقنية العظيمـة هو أمـر ضروري لإبداع ما يمكـن تسميته بأعمال الفن. فالشعراء هم الذين يتلقون الإلهام لا الفنانون.

---

* مصور إغـريقي من القرن الرابع قبـل الميلاد. اهتم بالموضـوعات الأسطوريـة، ولم يصلنا شيء من أعماله، ولكن شهرته تعتمد على ما كتبه عنه بليني وغيره من الكتاب (المترجم).

** بليـنوس (الأكبر) عاش من عـام ٢٣ الميـلادي إلى عـام ٧٩ ولم يبق من كتابـاتـه الغـزيرة سـوى موسـوعته عن التـاريخ الطبيعي التي تقع في ٣٧ كتابا تعـد أضخم تجميع غير نقدي للمعلـومات العلمية في عصره (المراجع).

ومع ذلك، ففي العصور القديمة نشأ مظهر آخر لوضع الفنانين المتسم بالازدواجية، يتضح في التمييز الدائم بين الفنان وعمله. ويشير الدارسون إلى أن المقدرة التقنية عند هوميروس، تعد موهبة إلهية، وهي من أجل ذلك قابلة للانفصال عن الفنان والحرفي اللذين يستخدمانها. وبعد قرون عدة نجد التفرقة نفسها -وإن تكن مرسومة بوضوح أكثر- بين الصانع وإنتاجه في (حلم) لوكيان (المقتبس آنفا)، أو نجده مرة أخرى في قطعة مشهورة من (حياة بريكليز ١ و٢) لبلوتارخ، حيث تتم المقابلة بين نتاج الفضيلة وأعمال الفن. فهو يقول إن تأمل الأعمال النبيلة يوحي لنا بأن نتصرف بعفة، في حين لا يكون للمتع الناتجة عن الفن مثل هذا التأثير: «لا يوجد شاب موهوب يود أن يكون فيدياس أو بولكليتوس لمجرد أنه قد رأى زيوس في الأوليمب أو هيرا في الأرجوس، ولا أن يكون أناكريون أو فيليتاس أو أرخيلوخس لأنه يستمتع بشعرهم. فلو أن عملا أدخل البهجة إلى نفوسنا فلن يستتبع ذلك بالضرورة أن ينال صانعه انتباهنا الجدي».

والأمر الذي لم يلتفت إليه كثيرا، هو أن التفرقة بين الصانع وإنتاجه تنطبق كثيرا على الشعر كما تنطبق على غيره من أشكال الفن. وفي الإلياذة (٢،٥٩٤ - ٢،٦٠٠) تنتزع ربات الفنون من المنشد ثاميريس موهبة الغناء، لأنه جرؤ على تحديها ودعوتها إلى منازلة أو مناظرة شعرية. ويفصل مذهب أفلاطون عن الجنون الشعري، بين إنتاج الشاعر كلية والشاعر نفسه، الذي يصبح مجرد ناطق باسم ربات الفنون. ويتناول لوكيان النقطة نفسها بطريقة طريفة وعلى نحو مميز، وذلك في «محاورته مع هزيود» التي ينكر فيها الشاعر كل مسؤولية عن عمله فيقول «لا شيء من هذا الشعر من عملي. لقد ألّفته جميعا ربات الفنون، وهي وحدها التي تستطيع أن تنبىء عن سبب إثبات شيء وإهمال شيء آخر». وعلى هذا يكون كل من الشعراء والفنانين منفصلين عن أعمالهم التي ينتجونها. ولكن الشعراء بادعائهم أنهم يتلقون إلهاما إلهيا، يؤكدون علاقتهم التقليدية بالآلهة، وبهذا يكتسبون وضعا يُنكَر على المصور والنحات. ولم يحدث إلا ابتداء من عصر النهضة أن تحرر الفنانون تماما من الارتباط بالعمل اليدوي، وتمكنوا من احتلال مكانهم بجوار الشعراء، على أساس أنهم متلقون للقوة الملهمة المقدسة[٢٧].

ومما لا ريب فيه أن الكثير من النوادر التي يوردها بليني وغيره من المصورين والنحاتين قد تؤخذ على أنها إيحاء بالاهتمام بمثل هؤلاء الناس كشخصيات متميزة. بيد أن هذه الحكايات من الناحية العملية تبوح بالقليل جدا عن الشخصيات التي تزعم أنها تصفها. والواقع أن السيرة القديمة بشكل عام مخيبة للرجاء بعض الشيء من وجهة النظر الحديثة. فالكتّاب القدامى لا يبدون شيئا من ذلك الاهتمام بينابيع الشخصية كما نتوقعه اليوم من السيرة، كما أننا لا نجد في أي مكان الفكرة السائدة في العالم الحديث، وهي أن الإنجاز العظيم يمكن تفسيره في ضوء الشخصية. وأيا ما كانت البواعث الكثيرة والمتنوعة من وراء الكتابة عن حياة مشاهير الرجال، فإن الفكرة التي تذهب إلى أن فحص حياة إنسان ستلقي الضوء بطريقة ما على عمله، هذه الفكرة لم تكن واحدة من هذه البواعث. ولو أننا نظرنا إلى الكتب القديمة عن «حياة الشعراء» على أمل اكتشاف شيء ما عن كيفية كتابتهم للشعر وسبب كتابتها فسوف نصاب بخيبة أمل، لأن هذه الكتب تتألف بصورة، كبيرة من خليط مخزون رومانسي غالبا، وهي موضوعات كان يُعتقد أنها تناسب الشعراء بوجه عام، مثل الظروف الخارقة التي أحاطت بمولد الشاعر، كما أنها تتألف من مادة مشتقة من عمل الشاعر ذاته.. والواقع أن ملمحا من أبرز ملامح «حياة الشعراء» هو تحويله الغريب للفكرة الخاطئة للسيرة الذاتية: فبدلا من محاولة تفسير العمل الفني على ضوء حياة الفنان، كانت السيرة توضع من خلال العمل. وهكذا قيل إن هوميروس كان تلميذا لفيمنيوس، الذي يظهر على هيئة منشد في الأوديسا، وافترِض أن بندار كان له أخ توأم، وأن هذا الأخ كان رياضيا، ولأن أسخيلوس صوَّر السكارى على خشبة المسرح، فقد قيل إنه كتب مآسيه وهو مخمور، وكثير من القصائد الغنائية في مسرحيات يوريبيدس يصف البحر، وهي حقيقة أدت إلى ظهور القصة المشهورة التي تقول إن الشاعر عاش في كهف بجوار البحر وهكذا. والواقع أن كتب «حياة الشعراء» القديمة لا تقدم رؤية عميقة مستقلة للأعمال الأدبية التي ألفها الشعراء الذين نتكلم عنهم، ولا إلى طبيعة الشخصية المبدعة[٢٨].

ورغم أن السيرة الذاتية القديمة ليس لديها بشكل عام ما تقدمه لموضوع العبقرية سوى القليل، فإن الروايات والأساطير التي تراكمت حول شخصية واحدة بعينها،

ينبغي أن تجد لها مكانا في أي بحث عن تطور فكرة العبقرية. فلسقراط أهمية خاصة، وهي أهمية لا تعود كثيرا إلى الصورة التي رسمها كل من أفلاطون وأكسينوفان عنه من أنه شخصية فريدة وغير عادية، بل إنها تعود بالأحرى إلى جنية (daimonion) -أو العلامة الإلهية التي ارتبطت به- والتي قادت خطاه إلى نقاط تحول متنوعة في حياته، وبدت أنها تشكل أساس اتهامه بالاعتراف «بآلهة غريبة». ويشرح سقراط في «الدفاع» (٣١ ب-ج) السبب في أنه لم يشارك في الحياة السياسية فيقول «إنني أجرب إلها معينا أو شيئا إلهيا، وهو ما وصفه ميليتوس في الواقع بطريقة ساخرة في الاتهام. لقد بدأ من الطفولة ولازمني منذ ذلك الحين صوت معين، ما أن أسمعه حتى يردني دائما عما كنت سأفعله، ولكنه لا يحفزني أبدا على الفعل. وهذا ما منعني من المشاركة في السياسة»[٢٩] وفي اختيار سقراط وصف هذه التجربة بمصطلحات غامضة نوعا ومبهمة، مثل «شيء ما مقدس وإلهي» (يسميها في أماكن أخرى بالإشارة الإلهية» و«إشارة الإله» و«الإشارة المألوفة») يلمح إلى أن الانطلاق من مصدر لا يفهمه فهما تاما، إنما هو أمر غامض وخارج عن سيطرته، ولكنه لا يعزو هذه التجربة بوجه محدد إلى تصرف «دايمون» ولا يربطها بأي معتقد عام عن طبيعة «الدايمونات».

ومصطلح «دايمون» في عصر هوميروس يغطي نطاقا كاملا لظاهرة خارقة للطبيعة، وتجربة دينية لا يمكن أن تنسب أي منهما إلى آلهة الأوليمب أو تفسر بلغتها. ووفقا لما ذكره وولتر بوركرت، فإن «الدايمون لا يدل على فئة خاصة من كائنات مقدسة، وإنما يدل على أسلوب مميز من النشاط»[٣٠]. ولكننا من قبل نجد الدايمونات عند هزيود (الأعمال والأيام ١٢١ ـ ١٢٦) مصنفة بطريقة أكثر على أنها رجال ميتون من العصر الذهبي يؤدون دور حراس خيرين من البشر على الأرض، وهي أسطورة أدت إلى بروز معتقد مفاده أن الرجال العظام ينبغي تكريمهم بعد موتهم كدايمونات، ويصف أفلاطون الدايمونات من بين ما يصف من أشياء أخرى بأنها وسطاء بين الآلهة والناس (المائدة ٢٠٢ د) وأرواح حارسة مكلفة بكل إنسان عند مولده (فيدون ١٠٧ د). بيد أن الأفلاطونيين فيما بعد، ربطوا أكثر من أفلاطون نفسه بين هذه وبين صوت سقراط الباطني

الغـامض . كـذلك تجـد في مبحث بلـوتارخ عن «عـلامـة سقـراط» (٥٨٨ج - ٥٨٩و) أن الصوت الـذي سمعه سقـراط يفسر على أنه الاتصـال بدايمـون دون كلمات منطـوقـة ، ويـدركـه فحسب القليل من النـاس والممتـازون منهم مثل سقراط ، أولئك الذين لهم عقـول صافية متحررة من اضطرابـات الجسد والذين هم أنفسهم مقدسون «ودايمونيون» و«علامة سقراط» عند أبوليوس* بالمثل (عن إله سقراط ١٥٥ ـ ١٥٧) كان هو صوت الدايمون ، تلك الـروح الخفية المتحررة من الجسد ، والمرتبطة بكل واحد منا ، والتي تقود خطانا على الطريق المستقيم في أثناء الحيـاة ، لو أننا رعينـاها فحسب ووقـرناها كما فعل معهـا سقراط . ووصف أبوليوس للدايمون الحارس يبدو شبيها جدا بالروح (الجينيوس) الرومانية ، ولكنه في الـواقع يميز بين هـذه الـدايمون غير المتجسـدة والتي يقـارنها بالإلـه الحارس الرومـاني لار (١٥٧) ونوع آخر من الدايمـون ، وهي الروح أو النفس التي تسكن كل إنسان . يقول : «في لغتنا تستطيع أن تطلق عليها جينيو ، لأن هذا الإله الذي هو نفْس كل بشري ، مولود مع الإنسان بطريقة معينة رغم أنه خالد» .

ولقد رأت العصور اللاحقة في سقراط مثالا لـلإنسان الدايموني ، وهو كائن غير عادي تحل فيه تلك القـوة الغامضة التي تنسب عادة إلى القوى الإلهيـة . ولقد أمدت طبيعة تجربتـه اللاعقلانيـة المتفردة أحد مفكري القـرن الثامن عشر بفكرة طـور منها مفهومـا جديـدا للعبقريـة يتحدى عقـلانية حركـة التنويـر . ولقد كـان «لذكـريات سقراط» من تأليف يوهان جورج هامان المنشورة عام ١٧٥٩ -وهو العام نفسه الذي صدر فيـه كتاب يونج «آراء حول مـدلول الإبـداع الأصلي»- كان له أثـره في كل من هردر وجوته ، وأعلن أن عقيدة الإنسان الدايموني سمة مميزة للعصر الرومانسي[٣١] . وفي القرن التاسع عشر ، نجد سقراط موضوعا لأول «تاريخ حياة مرضي» عن العبقرية أو تـاريخها الإكلينيكي ، وذلك عنـدما نشر لـويس فـرانسوا ليلـو دراسته «شيطـان سقـراط» (١٨٣٦) والتي ادعى فيها أن الهلـوسـة التي عـاني منها سقـراط في شكل صوته الباطني أثبتت أنه كان مجنونا[٣٢] .

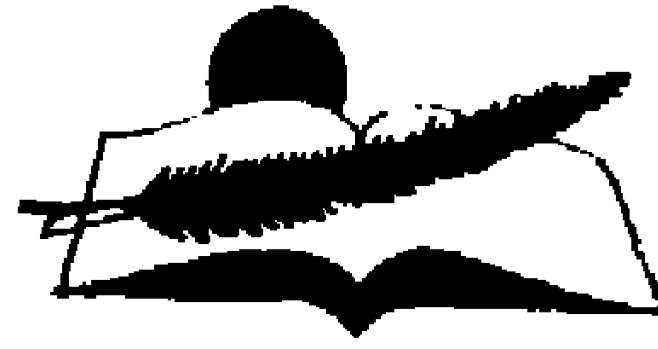
---

* كاتب روماني من القرن الثاني الميلادي (المترجم) .

ولقد كان سقراط بالنسبة لأفلاطون وتابعيه فردا غير عادي، لافتا للنظر بسبب شخصيته الفريدة وتفانيه الكامل في الفلسفة، لكنهم لم يصفوه بالعبقرية. وبالمثل كان هوميروس، فرغم أنه من الناحية التقليدية كان يعد ممن يهبط عليهم إلهام رباني، فإن منبع شعره كله وفصاحته، وأيضا منبع حكمته ومعرفته، كل هذا لم يصبح عبقرية حتى القرن الثامن عشر، حيث صيغت آنذاك فقط ولأول مرة، الفكرة الحديثة عن العبقرية، على أساس أنها قوة إبداعية غير عادية حلت بإنسان.

وغالبا ما لوحظ أن الملمح الرئيسي في تطور هذه الفكرة، كان هو الاندماج بين الفكرتين المذكورتين عن القدرة الإبداعية الشعرية، واللتين كانتا محور بحثي في هذا الفصل[٣٣]. إن هذا الاندماج بين الإلهام الإلهي والموهبة الطبيعية أو المقدرة الفطرية، لا يظهر في أي مكان أكثر من ظهوره في «آراء حول مدلول الإبداع الأصلي» لإدوارد يونج، بل إنه «ربما يكون أكثر البيانات تركيزا بالنسبة للعبقرية الأصيلة» كما ينبهنا إلى ذلك جوناثان بيت في الفصل الرابع من هذا الكتاب فعندما يصف يونج كيف ينبثق كالنبتة تكوين أصيل من الأعماق المختبئة في العقل، فإنه يعزو إلى العبقرية الصفات التي كانت من الناحية التراثية مرتبطة مع الإلهام. إنه يقول «قد يقال إن العبقري الأصيل ذو طبيعة تشبه طبيعة النبات، فهو ينبت تلقائيا من جذر حيوي للعبقرية: إنه ينمو، فهو ليس مصنوعا» أو يقول ثانية: «ماذا نعني نحن بالعبقرية في الأعم الأغلب سوى أنها قوة إنجاز الأشياء العظيمة دون الوسائل المتعارف على أنها ضرورية لإنجاز هذه الأمور؟ إن العبقرية لتختلف عن الفطنة، اختلاف الساحر عن المهندس المعماري، ذاك يرفع بناءه بوسائل خفيفة وهذا يرفعه بالاستخدام الماهر للأدوات العامة: ومن ثم نفترض في العبقرية أن بها عنصرا مقدسا» وتُرى هنا قوة الإبداع الخارقة، التي عُزِيت فيما مضى إلى إلهام إلهي، وهي تنبعث من عقل العبقري نفسه. إن الإنسان عند يونج، هو مصدر قواه الخلاقة، والعبقرية هي -في الواقع- إلهام فطري. فهو يقول «العلم نحن نحمده، والعبقرية.. نحن نوقرها. فذلك يهبنا المتعة، وهذه تهبنا النشوة. ذاك يخبر وهذه تلهم، وهي نفسها ملهمة. وإن كانت العبقرية من السماء، فإن العلم من الإنسان [......] العلم معرفة مقتبسة من الغير، والعبقرية معرفة فطرية، وهي ملك لنا تماما»[٣٤].

لقد كـانـت العوامل التي أدت إلى صياغـة مفهوم العبقرية في القـرن الثامن عشر كثيرة ومعقدة، كما سنرى في الفصـول التالية من هذا الكتـاب. غير أنه من الواضح أن تأثير العصـور القديمة الكـلاسية قـد أدى دورا حاسما في تشكيل المراحـل المبكرة لتطوره، كما نوه بذلك إدجار زيلسل منذ فترة طـويلة في دراسته الجوهرية عن أصول مفهوم العبقـرية[٣٥]. وصورة الشاعر بوجه عـام بوصفه كائنا ملهما هي نظير قديم للفكرة الحديثة عن العبقرية، حيث إن كلتيهما تشاركان في الاعتقاد الأساسي في تعذر تفسير العمل الخلاق. لكن الأمر ليس مجرد اتصال في مصطلحـات تاريخ الأفكار. أما ما يلفت النظر، فهو مدى نمو خطاب القرن الثامن عشر عن العبقرية من إعادة اكتشاف أو إعـادة تفسير المظاهـر المتنوعـة للعصور القـديمة الكـلاسية. إن إشراق لونجينـوس إشراقة الشهب، وصورة بندار شـاعر التوهج العاصف والقـوة الطبيعية التي يصعب السيطـرة عليها، وتمركـز هـوميروس فوق ذلك كلـه في قلب أدب ذلك العصر، إنما تقدم كلها إلى التأثير الجوهري والخلاق للمـوروث الكلاسي شهادة بليغة عن تطور التصور الجديد للعبقرية.



الفصل الثاني

الفنان الخارق عبقريا
وجهة نظر القرن السادس عشر

مارتن كمب

ديرر . . لقد صورت نفسك في سوداويتك ،*
وعبقريتك الدامعة ، إشفاقا عليك ،
قد جسدتك في إبداعك
ولست أدري ما الذي يمكن أن يكون أكثر روعة في هذا العالم ،
أكثر امتلاء بالحلم والألم المبرح العميق ،
من هذا الملاك العظيم الذي أُجْلِسَ على المقعد

تيوفيل جوتييه** «ميلانخوليا»(١)

لم يظهر حتى العصر الرومانسي صورة تجسد فكـرة العبقرية أكثر كمالا من حفر ألبرشت ديرر البارع عن الميلانخوليا١ (لوحة١) . فالشخصية العظيمة المكتئبة التي شهـدتها التأملات الغـامضة في الأسرار العليـا ، بـرهنت على أنها تتناغم تمامـا مع

* ألبرشت ديرر (١٤٧١-١٥٢٨) مصور وحفار ألماني اعتبر زعيما لمدرسة النهضة الألمانية في التصوير ونحت الخشب . ومن أعمالـه الخشبيـة العذاب الأعظـم وكذلك العـذاب الأدنى ، ومن أعمالـه في الحفر الموت والشيطان ، والقديس جيروم في مكتبتـه ، وفي التصويـر آدم وحواء ، والـرسل الأربعة (المترجم) .

** تيـوفيل جوتييه (١٨١١-١٨٧٢) أديب فرنسي وزعيم البرناسية ، وهي مدرسة شعـرية ظهرت في فـرنسا أول القرن ١٩ كرد فعل ضد الإسراف في العاطفة الرومـانسية . وكان جوتييه أيضا نـاقدا فنيا ومسرحيا (المترجم) .

الأفكار الـرومانسيـة التي تدور حول أسبـاب ظهور العبقريـة وأعراضهـا . وفنان عظيم مثل ديرر اعتبر واحدا من الذين تطهروا من خلال مواهب سوداويته الفائقة محققا مستوى من البصيرة يتأبـى على الشخص العادي ، لكنها بصيرة تحققت على حساب عـذاب الفنان الروحي وذبـول كيانـه البدني بصورة مستمـرة . ان تكريس العبقرية الخلاقة لا يرى في أي مكان أشد وضوحا مما هو عليه في تصميمات شنكل للقاعة التـي كان سيحتفل فيها بمهرجـان ديرر عام ١٨٢٨ [٢] . وكـانـت نقطـة الارتكـاز نقشـا عظيما للمذبح في الصـدارة ، حيـث أقيمت لـوحـة الفنـان «الإلهي» نفسه . . ولقـد دخل ديرر في صفوف المبجلين من العباقـرة الحقيقيين في ألمانيا على الأقل ، ثم بـاطراد في أماكن أخـرى في أوروبا ، إذ كـان ـ كما أعلن شلجل هـاتفا «شكسبير التصوير الزيتي»[٣] .

ولقد جاهدت الثقافة المعاصرة التـي لا تقل افتنانا بميلانخوليا ديرر(١) من أجل تحقيق مـزيد من الفهم التـاريخي لمنظـومة القيـم التي تم التعبير عنها في الحفـر ، مع البحث بين مصادر عصر النهضـة عن النصوص والصـور التي تمت بصلة إلى المزاج المكتئب لفتح مغاليق المعنى الـدقيق للصورة بشكل عام ، ولأجـزائها التي تـم التعبير عنها بدقة . وقد أوضح البحث الكلاسيكي لكليبنسكي وبانوفسكي وساكسل الذي اعتمد على كتابات مؤلفين من أمثال فيشنـو وأجريبا ، أوضح إلى أي حد كانت صور ديرر عميقة ، وتعبيرا دقيقا عن الأفكار المستمدة من علم تنجيم عصر النهضة ، ومن طـب الأخـــــلاط* ، وممـا يمكن وصفـه بصورة واسعـة بـالفلسفـة القائمـة على الأفلاطـونية[٤] . وكان طرفاً من دعواهم التاريخيـة هو أن صورة ديرر قدمت شـهادة على نشوء المفهوم العصري للعبقـرية ، وأن كتاباته عبرت عن أفكـار مبكرة عن القدرة الإبـداعيـة البـــاطنيـة والإلهام ، وهي الأفكـار التي بلغـت نضجهـا فقط في العصر الرومانسي . أما مقولتهم بأن كآبة الميلانخوليا١ تكشف النقاب عن [. . . .] كل من القدر الغامض والمصدر الغامض للعبقرية الخلاقة ، فإنها لم تكن لتثير معارضة حتى من أشد الرومانسيين تطـرفا في القرن التاسع عشر[٥] . وعلى أية حـال ، فإن معاودة

* المراد هنا الأخلاط الأربعة وهي الدم والبلغم والصفراء والسوداء والتي زعم القدماء أن صحة المرء أو مزاجه يتقرران على ضوئها (المترجم) .



لوحة ١ ، ألبرشت ديرر، ميلانخوليا ١ حفر ١٥١٤ ،

جامعة جلاسجو، قاعة هانتريان للفن

قراءة كتابات ديرر كما أكد عدد من العلماء بأساليب متنوعة، تشير إلى أنه ينبغي علينا على الأقل التريث قبل أن ندعي عن طيب خاطر بأننا نشهد مولد الفكرة الحديثة للعبقرية في هذا الحفر(٦).

ولو كان علينا أن نبحث بين أعمال ديرر عن تعبير كامل عن القوى الإبداعية التي يصبو إليها، فإن الحفر المتناغم للقديس جيروم في مكتبته (لوحة٢) يبدو لي أنه أفضل من الميلانخوليا وفاء بالغرض المطلوب. فالقديس الذي أجلس في مكتبته الرحبة الهادئة مستغرق في إبداع خصب، بينما تستجيب يده لإرادة عقله الملهم، والقديس جيروم تعبير مثير لخصوبة العقل الإنساني بتوجيه من السماء. والعمل بما هو عليه هكذا يتباين صراحة مع ركود الخيال المبتذل في الميلانخوليا. ويقول فيشينو «ليس أولئك الذين ينجون من تأثير زحل القاتل ويستمتعون بتأثيره الخير، ليسوا هم فحسب الذين يفرون إلى جوبيتر، بل هم أيضا أولئك الذين يكرسون حياتهم بتفان للتأمل الإلهي»(٧).

ويمكننا بالتبادل أن نفحص بعناية يوسف النجار في الحفر الخشبي للعائلة المقدسة في مصر، باعتباره صورة للحرفي الماهر الذي يعمل وفقا لمبادىء التساوي المقدس للنسب، لإنتاج أعمال تعكس ـ رغم صغرها ـ القوة المبدعة لله ذاته(٨). وإني في الواقع لآمل أن أوضح أن مثل هذه الصور الخاصة بالإنتاجية الموجهة توجيها دينيا ذات أهمية كبيرة بالنسبة لمفاهيم العبقرية في الفنون المرئية في القرن السادس عشر، وهي تكفل ما يصحح التفسيرات المفرطة في الرومانسية للشاهد المرئي والمكتوب المتعلق بأولئك الذين أطلق عليهم «الفنانين الخوارق» ــ أضراب ديرر ومايكل أنجلو ورافايل وتيسيان* وفي البحث التالي سأبقى ــ إذا جاز لي القول ـ على القديس جيروم ويوسف أمام ناظري في وضوح لا يقل عن وضوح الميلانخوليا الأكثر زهوا.

ومطالعة الشاهد المكتوب مع اقترانه بالصورة المرئية تتطلب حذرا ليس فقط فيما يتصل بالقضية العامة للطريقة التي تكيف بها المواقف اللاحقة استجابتنا، بل وفيما يتصل كذلك بتناولنا لمفردات اللغة المستخدمة في العصر ذاته. وينبغي ألا نفترض

---

* اسمه الأصلي تيزيانو فيسيليو (١٤٩٠-١٥٧٦) وهو مصور إيطالي من المدرسة الفينيسية، واشتهر بأعماله الدينية والأسطورية والصور الشخصية (المترجم).



لوحة ٢ ألبرشت ديرر، القديس جيروم في مكتبته، حفر ١٥١٤،
جامعة جلاسجو، قاعة هانتريان للفن

بصورة قاطعة أن المصطلحات المتصلة بالموضوع هي إنجينيوم ingenium أو أنجنيو وجنيو genio (أو جينيوس genius في شكلها اللاتيني) يجب أن تترجم أو تفسر مثل «جينيوس (عبقرية)وبمعناها الرومانسي أو المعاصر (٩). ونحن أيضا في حاجة إلى أن نكون يقظين إلى إمكانية انطواء بعض الكلمات ـ الأقل وضوحا في معناها ـ على شيء من الدلالات الحديثة للعبقرية، مثل كلمتي virtú و divino* كما أن هذه المصطلحات في كتابات عصر النهضة في حاجة كذلك لأن تفسر في ظل العلاقة الوثيقة بمجموعة الكلمات التي حدث أن حملت دلالة خاصة في مناقشات الإنتاجية الفنية في الفنون الأدبية والمرئية. وقد حدث ان ارتبطت سلسلة من المصطلحات التي تعد مفاتيح، ارتباطا لا ينفصم بما نسميه القدرة الإبداعية الفنية** وهي مصطلحات مضافة بدرجة مباشرة قليلا أو كثيرا من النقد الكلاسيكي للأدب ومن فن شعر العصور الوسطى إلى حد ما. وتضم هذه المصطلحات كل ما يتصل بمصادر إلهام العمليات الفنية. وكثيرا ما تقف جنبا إلى جنب مع المصطلحات التي تشير إلى الإنتاج المادي للأعمال مثل manus (اليد) وars (المهارة). وتحتاج مجموعات المصطلحات التقنية نفسها إلى الدخول في محيط إطار مفاهيمي أوسع للمواقف تجاه محاكاة الطبيعة ودور الفرد والأسلوب الفردي ومصادر المعرفة ونوع الإلهام(١٠). ولقد كانت هذه المواقف بدورها مترابطة في اتساق داخل أوضاع عرفية واجتماعية معينة، خاصة عندما ندخل العصر الذي شهد مولد ونهوض أكاديميات الفنون. ومن الواضح أن النظرة العامة الواسعة لهذه العوامل الشاملة والمعقدة تخرج عن نطاق هذه المقالة، لكننا ينبغي أن نكون يقظين لمضامينها من أجل تحليلنا للشاهد المكتوب والمرئي والمتعلق بمفهوم العبقرية.

وخلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ومع نشأة نقد الحركة الإنسانية للفنون المرئية، يمكننا أن نشهد ظاهرتين متماثلتين في استخدام المعجم اللغوي الذي اقتبس

---

* vitrú و divino كلمتان إيطاليتان، الأولى بمعنى الفضيلة والثانية بمعنى إلهي أو سام، وتعني الكلمة الأولى في الإنجليزية، الطرق الفنية والتعلق بها (المترجم).

** المصطلحات التي أشار إليها البحث هي:
Fantazia. invenzione. excogitare, inteletto. spirito. furore وقد رأيت أن أضعها في الهامش لأنها لا تهم سوى القارىء المتخصص (المترجم).

من الفنون الأدبية. فمن ناحية كان هناك احتمال متزايد بأن مؤلف الحركة الإنسانية سوف يعترف صراحة أو ضمنا بأنه كان من الصواب استخدام مصطلح «إنجينيوم» أو«إنجنيو» عند الإشارة إلى مزاولة الفنون المرئية بشكل عام، في حين أنه من ناحية أخرى أصبح من الشائع كثيرا أن تنسب هذه الخاصية إلى فنان مستقل لصالحه الخاص. وكأن الفنان الذي نشأت حوله هذه التطورات هو جيوتو* المصور والمصمم الفلورنسي العظيم، الذي نسب إليه منذ أيام بوكاشيو** أنه أحيا فن التصوير الذي أصابه الخمول منذ العصور الكلاسية القديمة(١١).

لقد أخذ يشيع على نحو متزايد توافق الصيغة الكلاسيـة للعلاقات بين «القدرة الفطرية ـ إنجينيوم» والابتكار والتذكر في نظريات شيشرون عن الخطابة، مع تمجيد المذهب الإنساني للفن والفنانين. ومع ذلك، فإنه ينبغي أن نتذكر أن «القدرة الفطرية ـ إنجينيوم» في مثل هذه الاستعمالات تشير إلى مستوى رفيع من الموهبة الفطرية، ولا تقتضي بالضرورة امتلاك العبقرية الفائقة بمفهومها المعاصر. وربما تكون المسألة أيضا أن لقب إنجنيو منح لفنان بعينه بسبب سجاياه الرائعة كإنسان ـ مع تجاوز الطبيعة المحدودة لمهنته، لا بسبب انطوائه على معنى ضمني بأن ممارسة الفنون المرئية بوجه عام تتطلب بالضرورة تدريب القدرة الفطرية ـ إنجنيو ـ لتتلاءم مع ما لدى الشعراء أو الخطباء. من هذه القدرة.

وفي حين بقي المثل الذي سقناه وهو جيوتو مهملا نسبيا في كتابات القرن الرابع عشر ـ صار اسمه يفرض نفسه تقريبا على أي مؤلف يريد الاستشهاد بفنان ذائع الصيت من العصر الحديث، فقد ضم مع زمرة بارعة من «الفنانين الخوارق» خلال القرن الخامس عشر. وكان فيليبو برونيليسكي*** من أوائل هؤلاء وأكثرهم إثارة، إذ كان لبراعته الخلاقة الفائقة التي بلغت أوجها في قبة كاتدرائية فلورنسا أثرها في قيام كارلو مارسوبيني بنقش

---

* مصور فلورنسي (١٢٧٦-١٣٣٧) خرج على الخطوط البيزنطية الجامدة في التصميم، وطور الأسلوب المميز الطبيعي والدرامي لعصر النهضة (المترجم).

** بوكاشيو أو بوكاشينو (١٤٦٧-١٥٢٤) مصور إيطالي اشتهر برسومه الجصية بكاتدرائية كريمونا بشمال إيطاليا (المترجم).

*** معماري إيطالي (١٣٧٧-١٤٤٦) ومن أشهر أعماله قبة الكاتدرائية في فلورنسا وكنيسة سان لورنزو (المترجم).

رثـاء على ضريحه، أسرف فيـه مستشار المدينـة وعضـو الحركـة الإنسانيـة في تمجيـد ذلك الأستاذ المتـوفى حديثا، جاء فيـه «إن جرأة المهندس المعماري في هذا الفن الـديدالي* تسجلها كل من القبـة المدهشة لهذا المعبد الشهير، والمكنات الكثيرة التي ابتكـرتها ملكته الفطرية ـ إنجنيو الإهية(١٢). وقد نلاحظ بهذه المناسبة أن صورة هذا المعماري ـ المهندس ـ المبتكر وكأنـه «ديدالوس المقدس» يمكن أن تضـاهي ببساطة صورة يـوسف في العائلة المقدسة لديرر، أكثر من مضاهاتها للميلانخوليا في تأملاتها السوداوية.

وبنهـاية الجزء الأخير مـن القرن بـرز عـدد من الفنـانين الذين ظهـرت منـزلتهم الاجتماعية وشهرتهم الواسعـة في شهادة مدونة بمواهبهم الساميـة. ومن هؤلاء مانتينا وبيروجينو** اللذان كثيرا ماضايقتهما إيزابيلا ديسته***، وهما فنانان بارزان في هذا الصدد. والواقع أن الطـريقة التي اتبعتها إيزابيـلا بإصرار في استجداء الأعمال الفنية من الأساتذة الذين لهم شهرة بارزة في أنحاء إيطاليا انعكس أثرها في بزوغ نخبة قليلة من «الفنانين الخوارق» الذين احتاجوا إلى أن يعاملوا بطريقة أكثر احتراما من الطريقة التي كان يعامل بها الحرفيون. إن وضع مانتينـا في بلاط جونتساجا بما نتوا حيث منح لقبا وعـاش في شيء من الترف في قصر من طراز عصر النهضـة من تصميمه، يمكن أن نجـد تصـويرا لـه في الـرسـائل التي كتبت لـه أو عنه في محيط بـلاطـات الشمال الإيطالي. ومن الواضح أنه اعتبر شخصية صعبة سريع الغضب فيما يمس كبرياءه، بطيئا في القيام بما عليه من التـزامات، حتى إن أساتذته المباشرين ونبـلاء جونتساجا المتعاقبين أدركوا أنه يتطلب معاملة حـذرة، بل إن فيدريجو ذهب إلى حد أنه نبه دوقة ميلان إلى أنه من «الطبيعي أن يكون هؤلاء الأسـاتذة الممتازون متقلبي الأطوار»(١٣).

---

* نسبة إلى ديـدالوس بطل أسطورة يونـانية تروي أنـه كان مهندسـا معماريا ومخترعا، وهو الـذي شيد قصر التيه للملك مينوس في كريت ليحبس فيه المينوتور وهو كائن خرافي. وتحكي الأسطورة أن هذا المهندس بعد أن انتهى مـن تشييد القصر صنع لنفسه ولابنه إيكاروس أجنحـة ليفرا من سجنهما في الجزيرة (المترجم).

** الأول هـو أنـدريـا مـانتينـا (١٤٣١-١٥٠٦) مصـــور إيطـالي وعمل في الحفـر واشتهـر بأعمال الفريسك. والثاني واسمه الأصلي بيترو فـانوسكي (١٤٤٦-١٥٢٣) وهو أيضـا مصور، وعمل في الفريسك وكان أستاذا لرفاييل (المترجم).

*** إيزابيلا ديسته (١٤٨٤-١٥١٩) واحدة من أبرز أسرة جونتسـاجا الإيطالية التي حكمت مانتوا ابتـداء من عام ١٣٢٨م. ومدينة مانتـوا واسمها بالإيطاليـة مانتوفا، تقع في شمال إيطـاليا، شرقي سهل لومباردي، وتحيط بها البحيرات، وهي مسقط رأس فيرجيل (المترجم).

ولقد أصدر فرنشيسكو جونتساجا مرسوما عام ١٤٩٢ بمنح مانتينا إعانات مالية. وتبدأ الوثيقة بسلسلة من الإشارات التقليدية إلى الوسيلة التي كان يتبعها عظماء الناس في العصور القديمة للحفاظ على الشهرة برعايتهم للأساتذة العظام. تقول الوثيقة:

بالنسبة لهيرو ملك سيراقوزة كانت صداقته لأرشميدس صورة للشهرة لا يستهان بها. وكان مجد الإسكندر يرجع إلى أنه لم يرغب في أي مصور آخر سوى المصور أبليز*، ولا في أي مثال آخر سوى ليسيبوس**. ولقد نال أوغسطس المجد والشرف لأنه أبدى كثيرا من الرعاية لفيتروفيوس*** الذي رفعه من الحضيض إلى طبقة النبلاء. وفي ضوء كل هذه الظروف ترى أي مرتبة تليق بأندريا مانتينا، هذا الرجل ذي الموهبة الحقة؟ إنه بلا جدال أبرز من كل أولئك الذين يستغلون بالتصوير من خلال تنوع مواهبهم «Ingenij»؟(١٤).

ورغم ما يغلب على هذه المقدمة من تأنق بلاغي في الأسلوب، فإنها توحي بالقدر الذي اهتم به أحد رعاة الفن المستنيرين بنصيحة ألبرتي**** عن قدرة الفن على منح الخلود لأولئك الذين يشاركون في تكوين الأعمال الفنية وتعهدها.

وربما يثير دهشتنا كثيرا أن نجد الصورة المنطبعة حاليا عن بيروجينو***** والمعدود من بين الفنانين الخوارق، تشير إلى أنه صانع تقليدي للصورة الجيدة، وأن الشاب رفاييل متفوق عليه من كل الوجوه. ومع ذلك، ففي أواخر القرن

* أبليز مصور إغريقي من القرن الرابع ق. م. ولد في أيونيا واعتبر من أعظم مصوري العصور القديمة (المترجم).

** مثال يوناني من القرن الرابع ق. م. وهو صاحب الواقعية الجديدة في النحت الإغريقي (المترجم).

*** اسمه بالكامل ماركوس فيتروفيوس بوليو، معماري روماني من القرن الأول الميلادي، اشتهر برسالته عن العمارة، وهو العمل الروماني الوحيد الباقي عن نظرية العمارة، وكان له أثر كبير على العمارة في عصر النهضة (المترجم).

**** ليون باتستا ألبرتي مهندس معماري من عصر النهضة (١٤٠٤-١٤٧٢) كما أنه مصور وكاتب وموسيقي (المترجم).

***** بيروجينو الثاني واسمه الحقيقي بيترو فانوشي [redacted] مصور إيطالي من عصر النهضة المبكر وأستاذ لرفاييل (المترجم).

الخامس عشر منح (وكان من المتوقع أن يمنح) أعلى رتبة. وتشهد كثير من الوثائق التي ارتبطت ببيروجينو بمنزلته الرفيعة. ومن أكثر هذه الوثائق جذبا للانتباه من حيث إنها تظهر في سياق غير متوقع، قصيدة مدح ذيل بها عقد أبرم عام ١٤٨٨ بخصوص نقوش مذبح كنيسة فالو. وتبدأ القصيدة بعبارات تؤكد بإخلاص أن بيروجينو هو المصور الأول في العالم كله، وتمضي مع إشارات كلاسية من ذلك النوع التقليدي فتقول:

بارهاسيوس آخر وليسيبوس آخر، أنت يامن تجمع بين كليهما*
من خلال موهبة الأقدمين الفطرية ومهارة المحدثين
استخدم موهبتك الفطرية ووظفها
في تصوير مريم(١٥)

والفنان الذي اقترن به بيروجينو في هذا المديح كان هو يواكيم صانع الإطارات، وهو اقتران ربما يبدو أنه يسلب شيئا من الشرف، ولكن ينبغي أن نتذكر أن أطر نقوش المذابح كانت إنجازا معماريا وإنجازا نحتيا يتسم بشدة الروعةوكثرة النفقة.

ومن النقاط التي يجب أن توضع بقوة في الاعتبار وتتعلق باستخدام القرن الخامس عشر للموهبة الفطرية (إنجينيوم) في الفنون المرئية، أنها مرتبطة على الدوام وعلى نحو مضمر أو صريح بمفهوم المهارة اليدوية (arte)، وبسيطرة هذه القواعد العقلية (المعروفة إجمالا بالمذهب dottrina أو بقواعد العمل disciplina) التي تحكم أمورا كالمحاكاة والتأليف والزخرفة. ويسود الشك بوجه عام في أي «نظرية فن» عن الإلهام المتوهج والتلقائي، والتي قد تصنف على أنها «جنون شاعر».

والنقاط التي تعد مفتاح المرجع الخاص بهذا المفهوم توجد في كتابات أفلاطون، بما في تلك الفقرة الشهيرة في محاورة طيماوس، والتي يصف فيها كيف يمكن لصور الخيال fantasmata أن تنشأ في أثناء النوم و المرض أو بتأثير إلهام سماوي ويمكن للعقل الإفادة من «صور الخيال» هذه في توفير وسيلة

* بارهاسيوس مصور إغريقي من القرن الخامس ق. م. ومن أعظم المصورين قديما. وليسيبوس نحات إغريقي عاش في القرن الرابع ق. م(المترجم).

للـوصـول إلى التنبـؤات وغير ذلك من الحقـائق التـي لا تـدرك عن طـريق الحواس(١٦). ولقد طور شيشرون هذه الفكرة إلى عقيدة مؤداها أن الشعر كان يؤلف تحت تأثير نـوع من الجنون (Furor). ومضى سينيكـا* أبعـد من ذلك حيث أكد «أنه لم توجد أبدا أي موهبة فطرية ـ إنجينيوم ـ عظيمة دون شيء من مس الجنون» وهي صيغ أوردها بترارك** في عصر النهضة(١٧). ولقد أضيف إلى هذه الصيغـة الربط الأرسطي للموهبـة (إنجينيوم) مع السوداء (الكـآبة)، وتطورت المعادلة الناتجة على يد فيتشينو*** إلى مذهـب استطـاع الوقوف على قـدميـه عن مـزاج زحل، والـذي جعل هـؤلاء بتأثير منـه معـرضين للجنـون السوداوي للعراف ـ والذي وهب في الحال وبصفة استثنـائية جنونا أفلاطونيا، مع أنـه مدان بسبب الإدراك الغـامض الذي يتأتى عن رؤيـة سطحية لحقـائق العالم العميقة(١٨). إن السوداوي ليخطو على حبل مشدود غير ثابت ممتد غير مستنقع من الكآبة ومنحدر مجرى هائج من الجنون.

وفي مصـادر القرن الخامس عشر لا يـوجـد مـا يشير إلى أن أحـدا من الممارسين للفنون المرئيـة كان يعتبر داخـل هذا الوصـف أو كان يود ذلـك، بينما كان هنـاك ما يوحي بأن مجمـوعة المفاهيـم التي استخدمها فيتشينـو أخذت تؤدي دورا متـزايدا في القرن السـادس عشر، سواء فيما يتعلق بالفنـانين المتفردين أو بنظريـات الفن الأكثر شيوعا. ومن المؤكد لو كان لنا أن نكتشف شيئا ما أهم من الاحتمال الدائم على نحو مطرد بأن فنـانا ـــ أي فنان متفوق تقـريبا ـــ ستعزى إليه مقـدرة فطريـة (إنجينيوم)، فسنحتـاج إلى البحث عن خصائص شبيهـة بتلك التي وصفهـا فيتشينـو وتابعـوه. وعندما أتعهد بالقيام ببحث كهذا فستتركز خطتي على التراث الذي يدور حول اثنين

* لوشيوس أنايوس سينيكا فيلسوف روماني من القرن الأول الميلادي ويلقب بالأصغر. وكان أيضا من رجال الدولة وكـاتبا مسرحيا. عمل معلما ومستشارا لنيرون. وقد تورط في مـؤامرة ضد نيرون وحكم عليه بالإعدام (المترجم).

** فرانشيسكو بترارك شاعر غنائي وعالم إيطـالي من القرن الرابع عشر، وكان له أثر عظيم على الحركة الإنسانية وعلى قيم عصر النهضة (المترجم).

*** مارسيليـو فيتشينو (١٤٣٣-١٤٩٩) فيلسوف إيطـالي من أتباع الأفـلاطونية الجديـدة. حاول الربط ما بين الأفـلاطونية والمسيحية وترجـم إلى اللاتينية أعمال أفلاطون وبعض أعمال الأفـلاطونية الجديدة (المترجم).

من أكثر المبجلين بطريقة مذهلة من الفنانين الخوارق في شمالي أوروبا وجنوبها، ألا وهما ديرر ومايكل أنجلو.

لاشك في أن ديرر من جانبه اعتبر أن المصور يحتاج إلى موهبة فطرية لكي يؤدي عمله على أعلى مستوى من مستويات «فن التصوير هذا العظيم، بعيد الأثر واللامحدود»(١٩). «والذي يود أن يكون مصورا يجب أن يكون لديه الاستعداد الطبيعي لذلك» (٢٠). فالتصوير «عمل جليل، لأن الرب بناء على هذا لابد أن نجله حين نرى أنه وهب مثل هذا الفهم لواحد من مخلوقاته الذين يعيش في داخلهم مثل هذا الفن»(٢١). والمصطلحات التي استخدمها ديرر* تشير إلى وجوب تملك نوع خاص من البصيرة كموهبة فطرية من السماء، وهذه الموهبة تأخذ شكل ومضة باطنية، وهي تلك الومضة التي يمكن أن تكون منبع الأشياء العظيمة». لسوف أشعل نارا قليلة، لكن لو أنكم جميعا أسهمتم فيها بإتقان محكم، فقد تشتعل منها مع الزمن نار عظيمة تضيء العالم أجمع»(٢٢). إن محاكاة كلمات المسيح في إنجيل لوقا التي تقول ـ «جئت لألقي على الأرض نارا»** قصد بها بلاشك نفس الوجهة التي رامها ديرر من الوجهة الكهنوتية والنظرة الآسرة للوحة ميونخ «بورتريه ذاتي» التي أراد أن يحمّلها أصداء محاكاة المسيح(٢٣). وقد وصف العملية التي يشكل من خلالها الإنتاج الفني بهذا الوهج الخلاق في عبارات أفلاطونية تقول: «المصور الجيد داخله مشحون بصور، ولو كان في الإمكان أن يعيش إلى الأبد فلسوف يغدق دائما من أفكاره الباطنية، التي يكتب عنها أفلاطون، شيئا جديدا دائما يغدقه على أعماله»(٢٤). وتدمج هذه العبارة ـ كما أوضح بانوفسكي ـ تصور القدرة الإبداعية الإلهية التي عبر عنها سينيكا بوصف فيتشينو للمقدرة السوداوية على توليد أفكار جديدة(٢٥).

وتفسر المواهب الخاصة للفنان الحق القدرة الكامنة الفريدة التي تظهر حتى في رسم تخطيطي بسيط قام به أستاذ عظيم (ولنقرأ هذه العبارة):

---

* المصطلحات التي استخدمها ديرر هي gesick وverstand و vernunft ومعانيها على الترتيب هي المصير والعقل والفهم (المترجم).

** إنجيل لوقا ١٢/ ٤٩ (المترجم).

إن الفنان الواعي الخبير يستطيع أن يظهر المزيد من قوته وفنه العظيمين في أشياء بسيطة تمت في خشونة وفظاظة بصورة أكبر بكثير من فنانين آخرين في أعمالهم العظيمة. ولسوف يدرك الفنانون القديرون وحدهم صدق هذه الملاحظة الغريبة. ولهذا السبب، كثيرا ما يرسم إنسان بقلمه شيئا ما على نصف فرخ من ورق، أو ينحته بآلته على كتلة من خشب، ثم يكون ما أنتجه أكثر تشبعا بالفن وأفضل من عمل عظيم لإنسان آخر أمضى فيما عمله عاما بكامله. وهذه موهبة مدهشة، ذلك أن الله أحيانا ما يهب إنسانا الإدراك الذي يمكنه من عمل شيء كهذا لم يكن ليوجد له نظير في زمانه(٢٦).

وعلى أية حال، فإن هذه الموهبة وحدها لا تمنح ضمانا بفن جيد. ويشارك ديرر القرن الخامس عشر في الإصرار على الحاجة إلى التعلم العقلي والتنظيم العملي. والواقع أن ديرر ركز انتباهه أكثر من أي واحد من أسلافه على الطريقة التي ينبغي أن تدرب بها مواهب الشباب الفطرية وفقا لمذاهب الفن الصحيحة، ولقد شمل هذا التدريب الإنسان بأكمله، أي كلا من تكوينه العقلي وتكوينه البدني اللذين كانا بالنسبة لديرر ــ مع افتراض اعتقاده في طب الأخلاط ــ مترابطين بطريقة غير قابلة للانفصال. وتحذرنا إحدى تعاليمه قائلة» إذا عمل الطفل بجهد شديد إلى الدرجة التي يقع معها تحت سيطرة السوداء، فينبغي إغراؤه بالبعد عنها عن طريق الموسيقى السعيدة التي يمكن أن تفتن لبه»(٢٧).

وللطابع العام لهذه الملاحظات نتائج واضحة بالنسبة لتفسيرنا للوحة الميلانخوليا١، فالاتساق العام لصورة ديرر مع الأفكار الواردة عن السوداء في كتاب «الحياة ثلاثية الأبعاد»* لفيتشينو، وكتاب «الفلسفة السرية»* لهنري كورنيليوس أجريبا، يظل مقنعا رغم التحديات اللاحقة للتفسير الشهير لبانوفسكي. أما ما هو غير مرض فيتمثل في تلك الأهمية المبالغ فيها والتي تركزت على هذه الصورة، على أساس أنها شكل «لبورتريه روحي ذاتي»، كما أراد الرومانسيون الذين كانوا أول من جعلنا نؤمن بذلك. ومن أجل ذلك كله كان ديرر مفتونا بشكل واضح بنظرية

---

* الاسم الذي ورد لكتاب فيتشينو هو «De vita triplici» أما اسم كتاب أجريبا فهو «Occulta philisophia» (المترجم).

الاكتئـاب (السوداء)، وهـو يقر بنـزعة داخل نفسـه (كما هو الحال مع كل الفنـانين العظام) تجعلـه واقعا تحت تأثيرها، ويمكن لنمـوذجه الأثير «للعبقريـة» الخلاقة أن يرى في أحسن الأحوال تتمـة (للميلانخوليا)، وبطريقـة أكثر عقلانية، ترياقا ضد قواها المدمرة. والحقيقة التي تكمن وراء اختيار تصنيف ديرر لحفره الخاص بالقديس جيروم مع الميلانخوليا توحي بشدة أن مثل هذا التفسير كان يدور برأسه تماما. وإنني لأعتقد، أن نموذج البصيرة الإلهية الذي يمثله القديس جيروم والذي يعول كثيرا على افتراضات السير المقـدسة للعصور الوسطى، كما يعـول على ميتافيزيقا فيتشينـو، له صلـة كبيرة بأفكار القـرن السـادس عشر والخاصة بـالفنانين الملهمين، لافي أوروبـا الشمالية فحسب، بل وفي إيطاليـا كذلك. إن كلمة مقدس divino، هـذا النعت المرتبط بطريقة أكثر بمايكل أنجلو، ربما يكون بمعنـاه هذا أكثر دلالة من نعت القدرة الفطرية إنجينو ingegno.

إن الأهمية المركزيـة لديرر في موضوعنـا الحالي قد تُجاوز نطاق نظرياتـه وأعماله الفنية. فلقد استمـرت أفكاره حية في كتـابات جماعة من أتباع الحركـة الإنسانية البـارزين الذين كانوا معنيين بتخليد شهرته. ويقرر بيركهايمر هذا الاتجاه في مديحه المنشور عام ١٥٢٨ في الطبعة الأولى من «الرسالة عن التناسب الإنساني» حيث يقول:

الحظ الرحيم وهب ديرر كل مننه،
العبقرية «إنجينيوم» والجمال والإيمان الذي لا تشوبه شائبة(. . . .)
فامض إذن يازينتنا ولكن ليس بعيدا عن متناول مجد جنسنا،
ومع المسيح هاديك، ادخل الممالك السماوية!
فهناك سوف تنعم إلى الأبد بشهرة لا تبارى،
وتتلقى نعمك الحلوة أيها المبارك، منحا جديرة بمواهبك(٢٨).

وفي الطبعة اللاتينيـة لنفس الرسالة والصـادرة عام ١٥٣٢، زودنا كـاميراريوس بصورة إنسـانية طـاغية لصـديقه، صممت لتأكيـد مهارة ديـرر وعبقريتـه المتفردتين بوصفه فنانا وبوصفه إنسانا(٢٩). والعبقرية ingenium لدى كاميراريـوس مرتبطة ارتباطا لاينفصم بتعلم الفنان، فهو يقول «لقد وضع التصوير في مسار ثابت للقواعد ورده إلى مبادىء العلم». ومن خـلال نفاذ بصيرة ديـرر إلى هذه المبادىء كـانت يده

قادرة على التعبير عن عبقـريته» وبعد أن بلغـت يده النضج - إذا جـاز هذا التعبير - وأصبح من الممكن اكتشـاف مجده وعبقـريتـه الجليلة العـاشقـة للفضيلـة في أفضل أعماله(. . . . .) ولم تتضح طبيعـة الرجل بشكل يقيني ومحدد إطـلاقا كما اتضحت في الأعمال التي ينتجها كثمرة لفنـه» . ثم إن «الطبيعة قد أعدتـه لأن يكون مصورا» ، ولم ينعكس ذلك في أعماله الفنية فحسب ، بل وفي مجموع شخصيته كذلك . (وتحمل مميزاتـه البدنية ومـزاجه شهادة عـادلة على هبات الـرب له . ورغم أنه كـان ميالا إلى الدراسة المتعمقـة «فإنه لم يكن يتصف بتجهم السوداويـة ، ولم يكن منفردا في وقاره ، بل ولافي أي شيء يؤدي إلى المسرة . والابتهاج ، ولم يكن متناقضا مع الشرف واستقامة الرأي ، لقد صقل حياته كلها» .

وهناك من الأسباب ما يجعلنا نعتقد أن أوصـاف كل من بيركهايمر وكاميراريوس لخصائص عبقرية ديرر كانت متوافقة مع تلك الأوصاف التي يؤثرها الفنان نفسه . . وتصادف أن كـاميراريوس قـد أخذ على عـاتقه في مكـان آخر أن يـزودنا بـالدلالات والمعاني التي تعبر عنها لوحة الميلانخوليا ، فلقد اعترف بأن الفنان قد مثل «انفعالات عقل مستغـرق عميق التفكير وهـو ما أسماه بـالمكتئب ،[. . . .] والـذي تكون فيـه السوداء كما يسميها الأطباء مفرطـة[. . . . .]. وعقول كهذه تدرك عادة «كل شيء» بيد «أنها تنجرف دائما إلى مـا ينافي العقل»(٣٠) . ونص كاميراريـوس لا يوحي في أي مكان بأن جوهـر ديرر يمكن الاستدلال عليه من الصـورة . بل إنه يفضل أن يتعامل معهـا على أنها برهـان أسمى على مـواهب الفنـان الذهنيـة واليـدوية . ويفتتح هـذا البحث الذي قام به كـاميراريوس بوجه خاص بالثنـاء على يد «ديرر الإلهية» ، ويختتم بالإشارة إلى أسلوبه الفني الرائع . والمضمون هنا هو أن «الفن ars» و«الموهبة الفطرية ingenium» هما اللذان أتاحا لديرر أن يرسـم الميلانخوليا بهذه الروعة ، وليس التوحد الذاتي للفنان مع الملاك المكتئب .

ولم يكن هنـاك شـك لدى جيـــل ديرر وأصدقائه من الإنسانيين في أن العبقرية لا يمكنها أن تثمـر إلا إذا استطاعت التعبير (عن نفسها) مـن خلال الرعـاية والصقل الدائب للقـواعد العقلية . إن الجهـود المضنية لـديرر في السيطرة على الأسرار الهنـدسية للتناسب الإنسـاني والتي كانت مـوضع إعجاب زمـلائه من الإنسانيين ، هـذه الجهود

عكست الثقل الذي وضع على علم الفن في هذه المعادلة، ولقد كان هذا المظهر الخاص بعمل ديرر بالضبط هو الذي واجه أشد النقد عنفا في النصف الثاني من القرن، وبخاصة على يد مايكل أنجلو وأولئك الكتاب الذين اعتبروا أنفسهم خلفاء له. ولقد ركز النقد الذي عبر عنه فدريجو تسوكارو* في صيغته المقننة على قول مايكل أنجلو المأثور بأن على الفنان «أن يسيطر على بوصلته بعينيه لا بيديه»[٣١]. وكما كان فرانسيس بيكون** يقول: «يجب على المصور أن يؤدي عمله بنوع من السعادة(. . . .) وليس وفقا للقواعد»[٣٢]، فإن الموقف الذي يكمن وراء هذا الاقتناع يشير إلى أن الميزان بدأ يميل تجاه نوع من الإدراك يختلف عما تخيله ديرر ومعاصروه.

إننا لم نكن نتوقع من مايكل أنجلو ــ الذي لم تكن تقواه تقل في شدتها وعمقها عن تقوى ديرر ـ أن يقل تأكيده عن تأكيد سلفه الألماني على المصادر الدينية لقوة الفنان الإبداعية. لكن الطريقة التي تمكنت بها الموهبة السماوية من التعبير عن نفسها، كانت موضع نظر المثال العظيم في ضوء مختلف وعلى نحو متميز.

وهو لم يشك في ذلك مثل ديرر في أن الشاعر مفطور وليس مصنوعا:

بوصفي موجها جديرا بالثقة في مهنتي،
رزقت عند مولدي بموهبة تذوق الجمال،
وفي كلا الفنين كان لدى مصباحي ومرآتي[٣٣].

. . . . . عيناي صنعهما
نجمي الساطع لتريا
الفرق بين ألوان الجمال[٣٤].

ومنذ تملكي الفن الجميل، فإن هؤلاء الذين يحملونه
من السماء تعودوا أن يقهروا به الطبيعة،

---

* مصور إيطالي (١٥٤٣-١٦٠٢) (المترجم).

** فيلسوف وسياسي وكاتب إنجليزي (١٥٦١-١٦٢٦) مؤسس النزعة التجريبية والمنطق الاستقرائي الحديث (المترجم).

حتى لو استطاعت أن تقاوم في كل مكان،
ولو أني ولست أعمى ولا أصم، ولدت من أجله،
ندا حقيقيا، للسارق الذي أشعل في قلبي النار،
فاللوم يقع على من قدَّر عليَّ أن أحترق(٣٥).

وآخر هذه المقتطفات الثلاثة المأخوذة من ثلاث قصائد من شعره، تلمح بالفعل إلى أن نظرة مايكل أنجلو إلى مواهبه التي قدرت عليه الوجد الأسمى والسخط العميق على السواء، تتضمن عذابات العقل السوداوي بقدر أكثر مما كان ديرر نفسه معدا لأن يسمح بإدخاله في تكوينه النفسي. وللتغلب على التأثيرات السلبية الممكنة لعينيه الكليلتين وعقله، فقد بحث مايكل أنجلو بمثابرة عن المصادر الروحية والملهمة للجمال الحقيقي، يقول:

كل الجمال الذي نراه هنا يجب أن يكون مشابها
للينبوع الرحيم الذي منه جميعا نغترف،
أكثر مما نغترف من أي شيء آخر، وذلك بوساطة ذوي البصيرة(٣٦).

وبينما (أجدني) تجاه الجمال الذي شاهدته في البداية
اجتذب نفسي التي تراه من خلال عيني،
فتنمو الصورة الباطنية، وتنسحب تلك التي كانت في البداية،
بائسة تقريبا، وفي خزي تام(٣٧)

وفي واحد من أشهر موشحاته (سونيتاته) عن فنه*، وجه حديثه إلى مرشدته الروحية فيتوريا كولونا قائلا:

أفضل فنان ليس لديه فكرة أبدا
عن أن كتلة فريدة من مرمر لا تتماسك
داخل قشرتها، ولكن قد يتم الوصول إليها فقط

---

* اسم السوناته (أو الموشحة) التي اقتبست منها هذه الأبيات هو Non ha lottimo artista alcun concetto أفضل الفنانين ليست لديه فكرة) وقد رأيت أن أورده هنا لمن يريد الرجوع إليه (المترجم).

لو تتابع اليد العقل،
إن الخير هو ما ألزم به نفسي، والشر هو ما أنبذه.
فتواري يا سيدتي، أيتها الحسناء، الأبية، المقدسة،
كل هذا فيك تماما، لكن حياتي يجب الآن أن تنتهي،
حيث إن مهارتي تؤدي عكس التأثيرات المرجوة(. . . .)
فلو أن الردى والشفقة في آن واحد
يسكنان في قلبك، فإن بصيرتي المتواضعة
وهي متوهجة، لا تستطيع الإمساك بشيء منه سوى الموت(٣٨)

ولقد أظهر مايكل أنجلو منذ مرحلة مبكرة نسبيا من حياته العملية إحساسا قويا بنقص مواهبه الذهنية والفطرية المطلق (ingegno وarte) في اقتناص الأفكار الجليلة التي كافح في سبيل التوصل إليها، وهو إدراك يتفق إلى حد بعيد مع ميلانخوليا زحل كما وصفها فيتشينو. وكان تشاؤمه مسألة شخصية إلى حد ما، فهو يقول:

مثلما هو الحال في الحجر الصلد، سوف يصنع إنسان ما أحيانا
صورة كل واحد آخر شبيهة به
وأرسمها أنا باهتة في ضعف(٣٩).

وهو في ذلك يستخدم المجاز الذي يفيد من القول المألوف، وهو أن «كل مصور يصور نفسه»(٤٠)، بيد أن تشاؤمه خلال الأطوار اللاحقة من حياته العملية قد تركز بشكل متزايد على قصور الفن ذاته، مهما كان جيد الإدراك والفهم الواضح. إنه يقول:

حتى إن الخيال الجامح المشبوب الذي جعل من الفن
مليكي ومعبودي،
كان مثقلا بالخطيئة، فأنا الآن أعلم تماما،
كم تاق كل الناس إلى ما هو ضد إرادتهم[. . . . .]
فلا يوجد الآن تصوير أو نحت يهدىء من لهفة
النفس التي تتجه نحو الحب المقدس
ذلك الذي على الصليب قد فتح ذراعيه ليضمنا(٤١).

وتكون هذه الفكرة العاطفية أكثر إثارة للمشاعر حين ندرك أن متلقي الموشحة* التي اقتبست منها هذه المقطوعات، كان هو جورجو فيزيري** الذي صور عمله وهو حياة الفنانين، إيمان عصر النهضة المطلق بالقوة المتحررة للفنانين الأفذاذ، وبمقدرة مايكل أنجلو الفطرية بوجه خاص. ولم يكن تشاؤم مايكل أنجلو المطلق في رأي شراحه هو الذي شد الانتباه كثيرا مثلما شده تأكيده المبكر نوعا ما على أن النفس المتفردة قد تتطلع إلى الارتقاء نحو المصادر السماوية للحسن، من خلال تأمل الجمال على الأرض. والمثل الكلاسي هو التعليق الإنساني لبينديتو فيركي*** في عام ١٥٤٧ على موشحة «Non ha l ottimo artista alcun concetto»[٤٢] فهذا التصور conceto عند فيركي هو المركبة العقلية التي قد تنقل الفنان إلى الأعالي أو إلى الأعماق وفقا لطبيعة البصيرة ingegno التي ينشأ منها فهو يقول:

«نحن نزعم أن الناس، سواء كانوا متقدي الذكاء أو كانوا خيرين، لديهم تصورات جميلة أو صالحة أو سامية أو عظيمة، أي أفكار طيبة أو خيالات رائعة أو ابتكارات أو اكتشافات مقدسة(. . . .) ونحن من ناحية أخرى نتحدث عن التخيلات الرديئة والسمجة والبشعة، وعن الابتكارات التي تتفق والذوق السليم والخيالات السقيمة والأفكار التافهة»[٤٣].

وتوضيحا للأمر، يرى فيركي أن الحب إذا تمكن من اكتشاف تعبير على المستوى الأعلى من خلال الخصائص العقلية للنفس، وليس الخصائص البليدة أو الحسية، فإنه يستطيع التحليق إلى رؤية رفيعة بل ومقدسة للجمال الحقيقي. إنه يقول: «العقل الكامل والراسخ يرقى عن طريق العيون إلى الجمال السامي». وكان هذا النوع من الارتقاء هو الذي عبر عنه مايكل أنجلو نفسه في بعض من موشحاته المهداة إلى توماسو دي كافاليري والمرسومة في صورة «اختطاف جانيميد»**** ذات اللمسات الرفيعة، والمهداة إلى هذا الأمير الشاب، الذي نعم بحبه المثالي[٤٤].

* الموشحة اسم أطلقه عباس محمود العقاد على السونيته في كتابه «التعريف بشكسبير» دار المعارف، بالقاهرة، ١٩٥٨ (المترجم).

** مصور إيطالي ومعماري ومؤرخ للفن (١٥١١-١٥٧٤) ويعد مؤسسا لتاريخ الفن الحديث والنقد الفني (المترجم).

*** عالم إيطالي (١٥٠٣-١٥٦٥) اشتهر بكتاب ألفه عن تاريخ فلورنسه في الفترة من ١٥٢٧ إلى ١٥٣٨ (المترجم).

**** جانيميد هو ساقي الآلهة في الميثولوجيا اليونانية (المترجم).

ولا يـدهشنـا أن كـانت الصـورة الإيجابيــة لبصيرة مـايكل أنجلـو النفـاذة ingegno alto القادرة على تجاوز حدود الخيال العـادي الممنوح للناس العاديين ــ هي التي هيمنت على المراسم الجنازيـة التي نظمتها أكـاديمية فلـورنسا عـام ١٥٦٤ ، احتفاء بعـودة جثمان الفنان الذي توفي مـؤخرا ـ إلى المدينـة التي كانت مسقط رأســه . وكـــان نشر المجلـــد التـــذكـــاري Esequie del divino Michelanglo Buonarroti في حد ذاته ، شهادة جديـرة بالملاحظة على المكانة التي قد يتطلع إلى بلـوغها الآن أعظم الفنانين(٤٥) . ولقد قدمت مـراسم جنازة الإمبراطور تشـارلز الخامس في مـدينتي بياتشيتسا وبـولونيا ، السـابقة الـوحيدة المباشرة . ويشتمـل المجلد على أوصـاف كاملة للتصميات الفنيـة التي أعـدها فنانـو أكاديمية التصميم المنشأة حـديثا للزخـارف المؤقتة ولمنصة التـابوت ، مع شهادات إنسانية عاطرة على فضيلة مايكل أنجلو، وذلك في قالب شعر المدح . ولقد صـارت الإيماءات التي تشير إلى قـداسته أمرا مـألوفا ، فـاسمه كـان يعني الملاك ميكال المقدس ، وكانت فضيلته virtu ـ بما تتضمنه من عظمة في المكانة الخلقية والعقلية الفطرية (وقد ترجمها ويتكوار ترجمة غير مضللة في جملتها بكلمة «العبقرية») موضع تباه على الملأ بإلحاح ، لـدرجة كان يخشى معها من أن تصير شيئا مملا . والمقطع الشعري التالي ـ وهـو واحد من مقطوعات كثيرة منقوشة على ضريحه ـ يقدم الملمح الغالب لهذه الصفات :

انظر ، هنا يستقر رفات بوناروتي . لقد اكتشفت الطبيعة المندهشة
أنه بسبب عبقريته (ingenio) *أصبح الفن الآن ندا لها ،*
وأعماله التي يراها الجميع تشهد بهذه الحقيقة .

باولو دل روسو(٤٦)

وقد لاحظ نفس المؤلف أن مـايكل أنجلو «تحول فرشـاته المقدسة ، كل مـوضوع إلى شعر كذلك» .

إن الوئام الحميم بين فضيلة مايكل أنجلو المسيحيـة وعبقريته الفنية قد توثق على نحـو مـرئي على منصـة تـابـوتـه ، بأشكـال تحيط بـالجانبين نفـذهـا المثـال

فينتشيتسو دانتي*. فعلى أحد الجانبين يقف البر المسيحي وهو يسحق الرذيلة، بينما تمثل على الجانب الآخر شاب نحيل مفعم بالحيوية الجميلة، يرمز إلى الملكة الفطرية ingegno وعلى فوديه جناحان مثلما يبدو أحيانا في صور عطارد. وأسفل هذا الشاب شكل كون برقة شديدة، له أذنا حمار يمثل الجهل، العدو الأبدي للعبقرية ingegno(٤٧).

ولقد عرضت إحدى الصور المؤقتة مايكل أنجلو وهو يتحدث إلى امرأة دلت على أنها مثالة، وتمسك في يدها لوحة منقوشا عليها عبارة مقتبسة من كتاب عزاء الفلسفة لبوثيوس** مفادها أن الله كون العالم طبقا لصورة جميلة تضمنتها مشيئته، وكذلك كانت عمليات إبداع مايكل أنجلو تتكون وفقا لصورة جميلة في ذهنه(٤٨).

ولقد كان التأثير المسجل لإبداعات موهبة مايكل أنجلو الفائقة على المشاهدين، هو شل عقولهم عن طريق الدهشة. وكما أشار دافيد سمرز، فقد بدىء باستخدام مصطلحات مثل مدهش stupendo واندهاش stupore وتعجب meraviglia فيما يتعلق بأعماله كي توحي بأن تأثيراتها تقع فيما وراء الإدراك العقلي والقدرة الوصفية للغة(٤٩). ولقد كان إنتاجه الفني يعزى إلى عالم ما وراء الطبيعة، ذلك العالم الذي سمح فيه من قبل بقبول أعظم الأعمال الأدبية الجليلة، وأجدر هذه الأعمال، وهي الكوميديا الإلهية لدانتي.

ولا يعني كل هذا الإعجاب بقوى مايكل أنجلو الإلهية أن معاصريه فشلوا على الأقل في التعرف على شيء من الجانب المشكل من عبقريته، والذي شغل اهتمام مايكل أنجلو نفسه كثيرا. وكان فاساري*** مدركا أن «لديه خيالا بلغ حدا من الكمال بحيث إن الأشياء التي تطرأ على فكره هي من ذلك النوع الذي لا تستطيع

* نحات إيطالي ومعماري ومصور ولكنه اشتهر أساسا كنحات، عاش ما بين ١٥٣٠-١٥٧٦ (المترجم).

** بوثيوس فيلسوف ورجل دولة روماني، عاش ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين. أما كتابه فهو (De Consolatio Philosophiae) والعبارة المقتبسة هي «Simili sub imagine formans». وقد حورت الترجمة هنا بعض الشيء حرصا على مشاعرنا الدينية (المترجم).

*** جورجو فاساري معماري إيطالي في القرن١٦ الميلادي وهو أيضا مصور ومؤرخ للفن، اشتهر بكتابه «حياة أبرز المعماريين والمصورين والنحاتين الإيطاليين» (المترجم).

الأيـدي التعبير عنه، لأنها أفكـار عظيمة تتسم بـالـروعة، ولهذا فإنـه كثيرا ما هجـر أعماله(٥٠). ولقد عزا دولتشي نوعا مماثلا من السخط إلى ليوناردو الذي «حاز مقدرة فطرية رفيعـة المستوى إلى درجة أنه لم يكن ليقنع أبـدا بأي شيء كان يصنعه»(٥١). وترتبط مثل هـذه الأفكار العاطفيـة بعمق بتقديـر الأعمال الناقصة ومسـودات الرسم الأوليـة، ذلك التقديـر المتزايـد المتسم بـالحماسة بين المفسرين وخبراء التـذوق الفني خلال النصف الثاني من القرن.

وكان مـايكل أنجلو بالنسبة لكل المؤلفين الإيطـاليين تقريبا الـذين يكتبون عن الفن خـلال هذه الفترة، سـواء كانـوا مفـرطين في إعجابهم أو غير مفـرطين، كان هـو المرجع الرئيسي لهم حين كانـوا يرغبون في بحث العبقـرية الخلاقة على أعلى المستويـات. ويمدنا زميله التـوسكاني فاساري بأوضح مصـدر عن مايكل أنجلو، ليس من خلال كتـابه عن حياتـه فقط، بل أيضا من خـلال طريقـة انعكاس نقـده للفنانين الآخريـن، من خلال عدسـة خصائص مايكل أنجلـو. ويصبح باولـو أوتشيلو* وقـد غلبته دراسـة المنظـور المتسلطة عليه، مثـالا للشخص الذي جعل «الموهبة الخصبة والتلقـائية» تتحول إلى شيء «عقيم ومتكلـف»(٥٢). وكان توهج أسلوب فيروكيو** أستاذ ليوناردو «نتاج دراسة متصلة وليس هبـة أو يسرا من الطبيعة»(٥٣) فالمبدأ العام هـو أن «موهبة الفنان يمكن أن تعبر فقط عن نفسها بصـدق حين يستحثها فكره، وحين يكـون هو نفسه في حالـة نشوة مستثارة: فهو عندئذ يظهر بوضوح تصوره الإلهي»(٥٤). ومن بين فناني العهود الأسبق، كان دونـاتلو فحسب هـو الذي يبلغ أعلى المستـويات ويفوق عصره: «فيـه كان يتـوحد الابتكار والتصميم والبراعـة وملكة التمييـز وكل خاصية أخـرى يمكن توقعهـا في عبقري إلهي»(٥٥). وفي تبرير فاساري اللافت للخشونة التلقائية للمسات الأخيرة في (كانتوريا) دوناتلو*** بالمقارنة برقة التمثال المرافق من أعمال لوقا**** ديلاروبيا، ينساق فاساري

* باولـو أوتشيلو (١٣٩٧-١٤٧٥) مصـور فلورنسي، وهـو شخصية مهمـة في تاريخ فن التصـوير الزيتي (المترجم).

** أندريا ديل فيروكيونحات ومصور فلورنسي من القرن الخامس عشر ومن أشهر أعماله الباقية تمثال فارس من البرونز لبرتولوميو بفينيسيا (المترجم)

*** اسمه الحقيقي دونـاتو دي بتـو باردي مثـال إيطالي (١٣٨٦-١٤٦٦) ويعد مـن أعظم نحاتي القرن الخامس عشر الذين تأثروا بالنحت الكلاسيكي وبأفكار الإنسانيين المعاصرة (المترجم).

**** لوقا ديلا روبيا، نحات فلورنسي عاش في بداية القرن الخامس عشر الميلادي (المترجم).

إلى القول «كما أن الشعر الناتج عن الجنون الشعري شعر صادق وجيد وأفضل من الشعر المصنوع، كذلك تكون أعمال المتازين في فنون التصميم أفضل حين تتم دفعة واحدة بقوة ذلك الجنون، مما لو صقلت شيئا فشيئا بالجهد والصنعة»(٥٦). لقد كان دوناتلو من بعض الوجوه هو مايكل أنجلو قبل أوانه.

ولقد كان مايكل أنجلو في رأي فاساري الموهبة الأسمى، منحه الله للطبيعة ليكون مثالا للفنان وللإنسان ولكل المخلوقات الأقل شأنا. فهو لا يألو جهدا في عرض الوسيلة التي منّت بها السماء بصورة فريدة على فنان المستقبل منذ بداية حياته، من ذلك أنها ساعة ولادته ـ حين كان عطارد والزهرة في مقر جوبتر «وولد بسلام» قدرت عليه أن يشكل أعمالا في الفن جليلة شديدة الروعة(٥٧)، وكان فاساري يدرك أن بعضا من السمات المتسلطة وغير الاجتماعية في شخصية بطله قد جعلته عرضة للاتهام بأنه أدنى من أن يكون قدوة في السلوك. وكان ميل مايكل أنجلو إلى العزلة السوداوية أمرا يمكن الدفاع عنه تماما في رأي فاساري، فهو يقول: «يخطىء أولئك الذين ينسبون إليه نزعات خيالية أو غريبة، لأن من يود أن يعمل بصدق يجب أن ينأى بنفسه عن كل الهموم والأعباء، ولأن فضيلته تتطلب التفكير والانعزالية والفرصة المواتية لكيلا تؤدي بعقله إلى الخطأ»(٥٨). وفي دفاع فاساري عن أشكال الرسام العارية ضد اتهامات معاصريه له بالفسق، يعتمد على الحجة التي تقول بأن فضيلة مايكل أنجلو الأخلاقية، هي تلك الفضيلة التي تحول دون إمكان قيامه بتوليد مخلوقات فاسقة(٥٩).

ولم يكن المؤلفون من خارج فلورنسا أقل انتباها إلى الطريقة التي قدم بها مايكل أنجلو معيار الاختيار. فها هو أريتينو* ودولتشي* وكلاهما مؤلفان من فينيسيا، ولوماتسو الميلاني، جميعهم يزودوننا بشهادة أخاذة على القوة الطاغية لسمعة مايكل أنجلو. ورغم أن الغاية السائدة في محاورة لودفيكودولتشي عن التصوير[. . . . .] بعنوان «أريتينو» هي استغلال بيترو أريتينو كمتحدث عن مختلف فضائل رفاييل وتفوق تيسيان، فإن الخاصية غير العادية لمايكل أنجلو معترف بها تماما، ومحاورات أريتينو لدولتشي لا تنكر أن مايكل أنجلو هو معجزة للفن والطبيعة نادرة»(٦٠).

* بيترو أريتينو (١٤٩٢-١٥٥٦) هجاء وشاعر وكاتب مسرحي إيطالي. والثاني هو لودوفيكو دولتشي ١٥٠٨-١٥٦٨ كاتب إيطالي وعالم ولد في فينسيا، وله ترجمات لهوراس وهوميروس وفيرجيل، (المترجم).

ونحن نعرف من كتابات أريتينو نفسه أنه لم يتردد في الاتفاق مع أريوستو* على أن نعت مقدس ينطبق على مايكل أنجلو ـ والواقع أن إحدى رسائل أريتينو إلى الفنان موجهة بوضوح إلى «مايكل أنجلو المقدس». وفي رسالة إلى فاساري يشير إلى مقابر الميديتشي** بأنها منحوتة بوساطة رب النحت(٦١). ومع ذلك فإن أريتينو في محاورة دولتشي ليس على استعداد لقبول حكم فابيو السطحي بأن «تفوق مايكل أنجلو، دون تجاوز للحقيقة، هو من ذلك النوع الذي يمكن للمرء أن يقارنه بطريقة ملائمة بضوء الشمس، الذي يغمر مساحات شاسعة ويكسف كل الأضواء الأخرى»(٦٢). ويحاول أريتينو أن يبرهن على أنه يمكن أن يوجد أكثر من فنان لديهم أرفع موهبة، وأن الفنانين في عصره يقدمون شهادة على هذه الحقيقة.

ويصف أريتينو في محاورة دولتشي كلا من رافاييل وتيسيان بأنهما مقدسان(٦٣). وكانت معارضته في وضع موهبة واحدة فوق كل الأخريات بشكل قاطع، موقفا نموذجيا للرغبة المتزايدة في النصف الأخير من القرن في التسليم بأنه من الممكن وجود أنواع كثيرة مختلفة من «العبقرية» في فن واحد، وكلها متساوية في التفوق في وسائلها الشخصية، وفي مجالات عملياتها الخاصة(٦٤). والمصور الحقيقي هو «ابن الطبيعة» كالشاعر. وكل شخصية فطرية لمصور تعني أنه لا يمكن أن توجد ـ كما يعتقد البعض ـ طريقة واحدة فقط للتصوير المتقن(٦٥) «ولقد اعترف دولتشي اعترافا لايقل عن اعتراف معاصريه «بعبقرية» مايكل أنجلو في أسلوب الشكل وخاصة فيما يتعلق بتقصير الأبعاد. بيد أنه بقيت مساحات من الفن، وهي تلك المساحات التي كانت مواهبه فيها غير مجدية، ولهذا فإن أريتينو عندما يحملق من قصره في غروب الشمس لساحر عبر القنال الكبير، يسلم بأن فرشاة تيسيان وحدها يمكنها أن تنافس تصوير الطبيعة نفسها للسماوات، فهو يقول: بالضوء والظلال انتجتْ منظورا عميقا وبروزا مرتفعا لما أرادته أن يبرز إلى الأمام أو يرتد إلى الخلف، ولهذا فإني أنا ـ من يعرف كيف ينفث فرشاتك من روحها ـ صحت ثلاث مرات أو أربعا . . . أواه ياتيسيان . . . أين أنت؟»(٦٦). فالمصور مدعو للمشاركة في وحي الشاعر أو جنونه في حضرة الطبيعة.

---

* لودوفيكو أريوستو شاعر إيطالي عاش بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر (المترجم).

** أسرة إيطالية من المصرفيين والتجار والحكام في فلورنسا وتوسكانيا، لعبت دورا ثقافيا بارزا وأساسيا في تاريخ القرون الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر (المترجم).

ولن تتبدى فردية عبقرية كل فنان فقط في أشكال التعبير «المتخصص»، ولكنها تتبدى كذلك فيما هو قابل للخطأ والخلل. ويوضح أريتينو الأمر أكثر ما يوضحه في مراسلاته مع مايكل أنجلو، وهي المراسلات المليئة بالسخط المتزايد، بأنه حتى أعظم العباقرة قد يخطئون بطريقة أشد هولا. إن المبدع العظيم يجب أن «يمنح موهبة الشاعر وهو ما يزال في قماطه». لكن الخصائص الفطرية قد تتضمن كذلك نزعات أقل روعة(٦٧). وقد يكون هذا هو التفسير الوحيد لهفوات ذوق مايكل أنجلو غير العادية في عمله «يوم الدينونة» بكنيسة سيستين الصغيرة* «هل يمكن لإنسان هو أقدس من البشر أن يرتكب هذا في كنيسة الرب الرئيسية؟[. . . . .] إن أخطاءه يمكن أن تكون أكثر قبولا على جدران ماخور مثير للشهوات(٦٨). «إن اللذة التي يسلط بها أريتينو الضوء على فحش مايكل أنجلو تعطي انطباعا بأن تمرد الفنان يجعل في الحقيقة إحساسنا شديدا بعبقريته الخاصة. ولقد ظهر مثل هذا الإحساس في كتب التراجم في بواكير القرن. وتقدم حياة سيزار بورجيا لباولو جيوفيو مثالا أخاذا تقدم فيه كل نزعات سيزار الجسدية والعقلية والأخلاقية شاهدا حيا على العبقرية التي يبخس قدرها بشدة رغم أنها ساحرة بصورة بالغة(٦٩).

أما أكثر التعبيرات تطورا عن شخصية العبقري الفنان في القرن السادس عشر فإنها تظهر في كتابات جيوفاني باولو لوماتسو وخاصة في كتابه «فكرة عن معبد التصوير»** (١٥٩٠)(٧٠). وكانت نظرية لوماتسو عن الفن تقوم على أساس نظام محكم للقضاء والقدر المرتبط بالتنجيم. ولقد شايع فيتشينو في اعتقاده في أن روح الإنسان حين هبطت على الأرض كانت متأثرة تأثرا لا يتبدل بوضع الكواكب في العوالم القمرية التي مرت بها. وحين عين سبعة رؤساء للمعبد الذي أقامه لتقديس التصوير، قرن كل واحد منهم بالتأثير المسيطر لإله كوكبي خاص. ولقد فسرت خطة المعبد السبب في أن جن الرؤساء

---

* هي كنيسة البابا في الفاتيكان، شيدت لسيكتوس الرابع، وزخرف جدرانها مايكل أنجلو وآخرون بالتصوير الجصي (المترجم).

** اسم الكتاب بالإيطالية هو Idea del tempio della pittura والمؤلف إيطالي الجنسية (١٤٨٣-١٥٥٢) وهو من كتاب السير ومؤرخ (المترجم).

المتفـردين «مختلفون جميعـا في سلـوكهم فيما بين أنفسهم ولكن بطـريقة معينـة، بحيث إنه في ناحيـة التصوير التي مالوا إليها بـالفطرة والتي وجههم إليها فنهم وصنعتهم، ربما لم يكن أحد منهم يـرغب في تفوق أعظم»(٧١). ولن تصيبنـا الدهشـة حين نعلم أن مايكـل أنجلو أظهر مـزاجا سـوداويا من مـزاج زحل. ويتطابق إلى حـد بعيد تقييم لوماتسـو لخصائص شخصية مايكل أنجلـو وفنه الذي يعكـس صلته بالكـواكب مع تلك الخصـائص التي يعزوهـا فيتشينو إلى شخصيـة السـوداوي، وتشترك بشكل عـام في سمات كثيرة مع شخصيتـه السوداوية في لـوحة ديرر التأملية المظلمة. ويعكس فن مايكل أنجلـو بجلاله العابس، وبعنف تصوره، الازدواجية العميقة لنفسية السوداوي.

ومع ذلك ينبغي ألا نأخذ في الاعتبار ما يقولـه لوماتسو من أن المزاج المنسوب إلى زحل ضروري للعبقريـة في الفنون. فـالمزاج الأقل قلقا لرفـاييل الذي ولـد تحت نفوذ فينوس، يجد وسيلـة التعبير في أعمال تتسم بالجمال ولا تقل رفعـة، لكل ما تتمتـع به من سهولـة وعذوبـة ظاهرتين. ويظهـر كل واحد من رؤساء معبـد التصويـر بالمثل مـزاجه المتأثـر بـالكـواكب بأسلوب لا يقل روعـة وإن اختلفت الطـرق. ويـذكرنـا لومـاتسو كذلـك بدرجة أكبر في رسـالته* (١٥٨٤) التي ينبغي قـراءتها مع كتـابـه (المعبد) الأكثـر رمزيـة، يذكرنـا بأن امتلاك المواهب الفطـرية لا يكفي في حـد ذاته للتأكيـد على صـدور إنتـاج فني عظيم(٧٢). ومع كثرة مـا قد يـؤكد عليـه من قوة العبقرية بخصائصها المتعلقة بالجنون الشعري الإلهام الخيالي، فإنه يشارك في الإصرار العام لكل نظريات الفن خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر على أن التعلم والتطبيق الدءوب والتدريب اليدوي كلها أمور جوهرية إذا أريد للموهبة الفطرية أن تثمر. وينبغي أن نتذكر أن الاتجاه الكامل لنظريـة الفن في أكاديميات الفنون الناشئة آنذاك كانت تصر على صلاحية التعليم الذهنـي لمبادىء الفن في بيئة مدرسية. وكان باعث الأكاديميين الاجتماعي المسيطر هو وجود قبول الفنان عضوا في طبقة اجتماعية عـالية. ولقـد عمل هـذا الطموح بقـوة ضد قبـول فكـرة أن الشخص الموهوب هـو بالضرورة شاذ في سلوكه.

---

* الاسم الإيطالي الوارد في المتن هو Trattato أي الرسالة أو البحث (المترجم).

إننا لـو أردنا أن نعود إلى مشـاهدة للصورتين اللتين وضعنـاهما جنبا إلى جنب في بدايـة هذه الدراسة ، وهما الميـلانخوليا والقـديس جيروم من أعمال ديرر، وذلك من وجهـة نظـر القـرن السـادس عشر، فسوف نسـوغ لأنفسنـا أن نقـول إن خصـائص الميلانخوليا قـد تقدمت على نحو مطرد تجاه الصدارة عند تـوصيف «العبقرية» الفنية دون أن تجعل للمزايا السماويـة لجيروم دورا ثانويا ، ونحن هنا مـا نزال بعيدين بعض الشيء عن عبقرية العصر الرومانسي المستقلـة والمسؤولة فقط عن نفسها والتي تزدري حالة السواء . ومن نـاحية ثانية لو كان من الضروري نبذ المفـارقات الزمنية التي تنتج عن المغـالاة في التأكيد على فكـرة السواء في القـرن السـادس عشر، بوصفهـا مرادفـة للتصورات الحديثـة عن العبقرية ، فينبغي ألا نستخـف بأهمية تغير المواقف من الفن والفنـانين الذي حـدث خلال عصر النهضـة . إن قليلا من الشخصيـات الموهوبـة بصورة بالغة السمو والتي أطلقتُ عليها «لقب الفنانين الخوارق»، هذه الشخصيات شوهـدت وقد حققت منزلة رفيعـة أبدية تقـريبا من خلال مواهبهم الفـائقة . ثم إن العبارات التي أشـار فيها الكتاب ورعـاة الفن إلى ديرر ومـايكل أنجلو وأضرابهما من «أربـاب الفن» تجعل حتى اطـراء جيـوتـو الـرائع خلال القـرن الثـالث عشر يبـدو متكلفا . ويمكن الآن لممارسي الفنـون المرئية في القرون المبكرة والـذين كان من الممكن اعتبـارهم حـرفيين رفيعي المستـوى ، لـو كـانت مـوهبتهم وتفـانيهم على المستـوى الضروري ، هـؤلاء يمكن الترحيب بهم بـوصفهـم حـائزين على فضيلـة إلهيـة virtú ينافســون بها تلك التي يمتلكها الشعراء والأمـراء . ومن الواضح أن أريتينـو لم يشعر بنفور مـن تلك الحقيقة التي تـرى وجود مخاطبتـه على أنه «مايكـل أنجلو الإلهي» في عبـارات لا تقل إسرافا في التعبير عن تلك التي استخـدمها عنـد الكتابـة إلى «ملك إنجلترا المقدس»(٧٣) . لقد كان التحول في المواقف تجاه القيمة الذاتية للفنان العظيم أمرا جديرا بالملاحظة .

الفصل الثالث

البعث الثاني للهوميرية
المجاز والعبقرية
في بدايات فن الشعر الحديث

جلن موست

في السيرة الذاتية لجوته، نراه وهو يتأمل حياة صباه الشعرية من وجهة نظر تتسم بالسخرية الهادئة، يختار حادثا أدبيا واحدا بعينه، لاكتسابه أهمية حاسمة، لا من الناحية الشخصية فحسب، بل أيضا من الناحية الثقافية: هذا الحادث هو إعادة اكتشاف هوميروس. وقد هاجم جوته زيف جماليات الكلاسية الجديدة التي هيمنت على ألمانيا في أثناء فترة شبابه، ولم يكن أقل هجوما على مختلف أنواع الأشياء الدخيلة التي تحول عنها محتجا. وهو إذ يفعل ذلك يمضي في كتابته فيقول:

لكن حسي الجمالي قُدِّر له أن يكون محصنا بأروع القوى ضد كل هذه الأشباح المعادية للفن. إن السعادة تتحقق دائما في تلك الفترة الأدبية التي تطفو فيها ثانية، أعمال الماضي العظيمة وتنضم إلى برنامج حياتنا، إنها عندئذ تحدث أثرا منعشا. وبالنسبة لنا، فقد أشرقت شمس هوميروس ثانية، تماما كما تطلبها العصر الذي ساند بقوة مثل هذا الإشراق: ونظرا إلى أن الطبيعة كانت موضع اهتمام كبير، فقد تعلمنا أخيرا أن نتأمل أعمال القدماء كذلك من هذا المنظور، وما أسهم به مختلف الرحالة تجاه شرح الكتاب المقدس، فعل مثله آخرون مع هوميروس. لقد بدأ الفتية دحرجة الكرة، وأعطاها المضرب الخشبي دفعة، ومن عرض نُشر في جوتنجن للأصل الذي كان في البداية شديد الندرة، تمكنا من الاطلاع على مخططه، وأتاح لنا أن نعرف إلى أي مدى تحقق، ولم نعد نرى في تلك القصائد عالم البطولة المتكلف

والممتلىء بالغرور، بل رأينا على النقيض من ذلك الحقيقة المنعكسة لحاضر بدائي. وقد حاولنا أن نرسم هذا لأنفسنا قدر المستطاع ولا ريب في أننا في الوقت نفسه لم نستطع أن نحمل أنفسنا على تصديق الادعاء بأنه لكي نفهم الطبيعة الهومرية فهما صحيحا، لابد أن نتآلف مع الهمج من الناس ومع عاداتهم كما وصفها كتاب الرحلات في العالم الجديد: ذلك أنه لم يكن من الممكن إنكار أن كلا من الأوروبيين والآسيويين كانوا ممثلين في القصائد الهوميرية على أنهم على مستوى عال من الثقافة، وربما على مستوى أعلى في الحقيقة من فترات حرب طروادة التي يرجح أنهم نعموا بها. لكن ذاك المبدأ كان رغم ذلك متسقا مع «مبدأ الطبيعة المهيمنة»، وكنا مستعدين عند هذا الحد لأن نمنحه الصلاحية(١).

ورغم رنة التهكم المتسمة بمسحة من الحزن فإن كلمات جوته تجذب الانتباه إلى رائحة إثارة غير عادية كانت قد أحاطت بشخصية هوميروس في جيل أسبق. ففرتر الشاب الذي أبى أن يقرأ أي شيء سوى هوميروس مادام متمتعا نسبيا بالصحة(٢) -عندما زحف المرض إليه تدريجيا مال أولا إلى كلوبشتوك، ثم بعد ذلك وبلا رجعة إلى أوسيان*(٣)- والذي عزى نفسه عن طرده من المجتمع الراقي بالاندفاع إلى الريف وبقراءته عن كرم الوفادة الذي لقيه أوديسيوس(٤) من راعي الخنازير، ربما يبدو لنا في هذا الموقف كما في غيره من المواقف، متطرفا بعض الشيء. لكن جوته نفسه لم يكن وراء الإصرار في اليوم السابق لعيد الميلاد «الكريسماس» على أن يذهب كاهن ريفي ويحضر له نسخة من الأوديسا حتى يختار منها قطعة(٥)، وبعد أعوام ذكّره بشدة منظر حديقة في باليرمو بجزيرة الفيشيين** جعله يجري خارج الحديقة ويقتني نسخة للشاعر وفي إثارة بالغة، ترجم القطعة لرفاقه تلقائيا(٦). ولسوف

* الأول هو فريدريك جوتليب كلوبتشوك شاعر ألماني (١٧٢٤ ـ ١٨٠٣) اشتهر بملحمته الدينية «المسيح» وبقصائده الغنائية. أما أوسيان، فهو بطل أسطوري اسكتلندي، وكان شاعرا جوالا في القرن الثالث الميلادي، وتنسب إليه قصائد جمعها الشاعر الإنجليزي ماكفرسون (١٧٣٦ ـ ١٧٩٦) وتبين أن معظمها على الأقل من اختراعه وأثرت تأثيرا كبيرا في الأدب في أواخر القرن ١٨ وبخاصة في جوته في روايته الأولى آلام فرتر (المراجع).

** الفيشيون هم جنس كانوا يسكنون -كما تروي الأساطير اليونانية- جزيرة شيريا، التي زارها أوديسيوس في طريق عودته إلى وطنه بعد حرب طروادة (المترجم).

يلاحظ أن هوميروس ـ كما تدل هذه الواقعة السابقة ـ يستطيع أن يرشد الإنسان، لا نحو الفطرة فحسب، بل بعيدا عنها كذلك: فالفطرة دون هوميروس ليست فطرة بكل ما في الكلمة من معنى، لأنها مجرد فطرة، فطرة كنقيض صريح للفن، وجوته يجب أن يغادر المتنزه لأنه لا يكون متنزها بحق ما لم يهيأ ليحوي بداخله أوديسا هوميروس في نسخة صغيرة جدا تدعو للتأمل. وقد نأخذ نحن هذا المشهد لشاعر شمالي يهجر في الربيع فقط حسناوات صقلية ممن لا يتصفن بالجهل تماما، كي يعود إليهن ويلقى من خلالهن رواية ألمانية لترجمة لاتينية عن الأصل اليوناني، من أجل تحسين كتابه (وتسلية المحليين بلا شك)، قد نأخذ هذا على أنه رمز لتعقيدات القرن، ذلك الذي بدأ بثقة اكتشافا كاكتشاف بوب على لسان فرجيل أن «الطبيعة وهوميروس كانا [. . . .] الشيء نفسه»(٧). لكنه مضى بعد ذلك يتساءل عن هذا المعنى المفترض بحق الله.

إن جوته يتحدث عن إعادة اكتشاف هوميروس وكأنه فجر جديد، والواقع أن هذا البعث الهومري الثاني، أو اكتشاف القرن الثامن عشر لهوميروس كشاعر فطري صاحب عبقرية أصيلة، كان أمرا أعظم شأنا بكثير من إعادة اكتشافه أولا في الغرب مع انتشار الدراسات الإغريقية في بواكير عصر النهضة. ولا يرجع السبب في تلك الأهمية إلى الفهم المعاصر آنذاك لشعر هوميروس فحسب، بل إنها ترجع أيضا إلى سبب أبعد من ذلك وهو تطور الثقافة الغربية ككل. ولأنه على الرغم من أن البعث الأول قد أتاح لأوروبا الغربية لأول مرة بعد ما يقرب من ألف عام، القدرة على قراءة شاعرها المؤسس في لغته الأصلية، فإنه لما يثير الدهشة أن استغلال هذه القدرة كان ضئيلا لقرون عدة. وربما شكا بترارك لما أصابه من إحباط لعدم قدرته على قراءة مخطوطة لهوميروس كان يحتفظ بها في خزانته فقال: «أواه أيها الرجل العظيم، كم أنا شغوف أن أسمعك تتكلم!»(٨). لكن حتى بعد وقت طويل من بداية تعلم أوروبا لغة هوميروس، فقد بقي شخصية غامضة يحيط بها التبجيل التقليدي، وظل بالنسبة لدانتي «هوميروس الشاعر المهيمن»(٩)، أكثر من كونه الشاعر المحاور المعزز على نطاق واسع وحميم. وأسباب هذا كثيرة ومعقدة، ذلك أن البعث المبكر كان بصورة عامة مهتما باللاتينية، لغته الحية، أكثر من اهتمامه باليونانية. وحين تمت موازنة هوميروس بفرجيل، وجد هوميروس دون المستوى، وكان هذا في ناحية واحدة على

الأقل، وذلك لأن فرجيل كان يعد منشىء الشعـر الإيطالي الحديث، وكان لابد من حماية فرص قيام تراث أدبي قومي على وجه التحديد(١٠). وفي هذه الفترة الأولى كانت النصوص اليونانيـة التي استحوذت على معظم الانتباه، هي مصادر الحكمـة التي تكتنفها الأسرار، بدءا بأفلاطون وانتهاء بهرمس ترسمجستس أو المثلث الحكمة*، لا هوميروس. ووفقا لما سنراه عما قلـيل، فـإن الحـكم العـام للعصور القـديمة المتأخرة، القائم على مـا كان يعرضـه الشعراء في الحقيقة من تلك الحكمـة نفسها، وإن تكن مغطاة بقناع المجـاز، كان يجب أن تؤدي بالعلماء إلى النزوع لاختيار النصوص التي يستطيعون البحث فيها عن الجمال المجرد. وحيث إن مـزيدا من النصوص والنقـوش والعملات وغير ذلك من المصنـوعات اليـدوية أصبحت معـروفة، فقـد تحول العلماء عن القلـة من مؤلفي الأدب الـذين كانـوا يمثلون قلب الدراسـات اللغوية فيما قبل عصر النهضة، إلى ما تعارفنـا على تسميته بفروع المعرفـة المساعدة: فـاتجه الدارسـون مباشرة إلى التاريخ القـديم وعلم التقويم والقـانون، بحيث كان في وقائع الأخبار مايكفي بصـورة عامة لشغل وقت وجهد حتى أولئك العمالقة مثل سكاليجـر وكازوبون** ومع حركة الإصلاح الـديني فقط ولأول مرة منذ العصور الوسطى، حدث أن صار نص إغريقي وحيد محورا للدراسة اللغوية الكلاسية ثانية، لكن هذا النص لم يكن هو هوميروس، وإنما كـان هو العهد الجديد***، ذلك الذي قـامت وسقطت سير وحضارات على صخرة تحريره وتفسيره(١١).

ولقد كانت عمليات تحقيق أعمال هوميروس نادرة حتى القرن الثامن عشر(١٢). ورغم أنه تـرجـم أحيانا كثيرة بصـوة ما إلى اللاتينيـة وإلى العامية فيما بعـد، فقد بقيت المعلومات المفصلة عن شعره ملكية خاصة لحفنة من العلماء والشعراء لا تناقش(١٣). ومع ذلك فإنـه منذ نهايـة القرن السـابع عشر فصاعـدا، يصبح الجدل حول ميـزات هوميروس وعيوبه –في فرنسا أولا ثم في إنجلترا وألمانيـا بعد ذلك– أسلوبا من أساليب

* الاسم الإغريقي لـلإله تحوت المصري، حيث شبهوا بـه إلههم هرمس. وكان ربـا للسحر والأسرار المقـدسة. وكلمـة تـرسمجستس معنـاهـا المعظم ثـلاثـا أو مثلـث الحكمـة كما وصفـه العـرب (المترجم).

** إسحـاق كازوبـون (١٥٥٩ ــ ١٦١٤) لاهـوتي بروتستـانتي فـرنسي وعـالم في الكلاسيـات (المترجم).

*** الأناجيل الأربعة (المترجم).

النقاش العام للأدب، بل للقيم الثقافية فضلا عن ذلك. وخلال عصر العقل، يتحلق الكتّاب حول هوميروس في حشد شبيه بكثافة ذباب في نبع/ حيث يتواثب في حظيرة ضأن (عندما يجمعه حليب جديد) ويطن حول فوهات الدلاء المملوءة»(١٤).

وتعتبر شدة جدل القرن الثامن عشر عن هوميروس أحد أسباب الصعوبة الشديدة في تقديم تقرير عام موجز عن دوافع وبنية هذا البعث الهومري الثاني(١٥). غير أن هناك أسبابا أخرى كذلك، ويكمن السبب الثاني في هذه الواقعة، وهي أن الكتاب من أصحاب وجهة النظر المخالفة يشاركون في معظم الأحيان في استخدام كثير من قائمة المصطلحات الرئيسية مثل فطرة وموهبة دون إدراك أن هذين المصطلحين كانا يستخدمان في مدلولين متناقضين. أما السبب الثاني والأخير فهو أن كثيرا من كتاب هذا العصر حتى المنهجيين منهم يتجهون في سخط إلى التراجع عن آرائهم الأكثر أصالة ونفاذا في الصيغ التقليدية. ومن ثم فإن هذه المقالة يمكنها أن تقدم فحسب وصفا تخطيطيا متعمدا لما كان ذا خطر في واحد من أشد تحولات الثقافة الأوروبية تعقيدا، وسيقتصر نهجها بالضرورة على تقديم المخطط أو الأنموذج العام.

جاء في النشيد السابع عشر من الأوديسا أن أوديسيوس يدنو من بيته لأول مرة منذ عشرين عاما، يصحبه أويمايوس، راعي الخنازير. وقبل أن يدخل يتعرفه كلبه الهَرِم أرجوس على الرغم من ملابسه التي تنكر فيها وحاول أن يحييه، لكن يبدو أن هذا الجهد فاق قوة الكلب فسقط ميتا. ووصف هوميروس في هذا المنظر الشهير والمؤثر(١٦)، يؤكد حالة وهن الكلب، تلك الحالة التي تعد مع ما فيها من قوة الانفعال، أسلوبا سرديا أساسيا، لأنه دون هذا لم يكن من المستطاع تبديد التشويق الذي تسبب فيه هذا التعرف المبكر الذي حمل الخطر في طياته. يقول النص:

بينما كان سيده غائبا كان هو يرقد لهذا السبب محتقرا فوق كم من روث البغال والأبقار التي تكدست في أكوام أمام بواباته، حتى يتمكن خدم أوديسيوس من رفعها بعيدا لتسميد حقل كبير، وهناك رقد الكلب أرجوس عرضة للحشرات «ماحقة الكلاب».

(١٧/ ٢٩٦_٣٠٠)

ويرمز هجر الكلب إلى إهمال أهل الدار في غياب سيده، ويؤكد ذلك وضعه فوق أكوام الروث (وضيعة أوديسيوس، رغم كل ما فيها من ثراء، تظل بسيطة على النقيض مثلا مما يخص كلا من نستور ومنلاوس من قصور أنيقة)(١٧)، وابتلاؤه بالقراد، وهي حشرات عادية من أجلها -وفي غياب تعبير ملحمي ملائم- ينحت هوميروس تعبير «ماحقة الكلاب hapax kinoraistes» وذلك على غرار تعبير «ماحق الروح Thumoraistes».

وتشير شروح هذه القطعة وكذلك تعليق أوستاثيوس* عليها بوضوح إلى النواحي التي كانت أشد جذبا في النص لانتباه علماء اللغة قديما وفي القرون الوسطى(١٨). ومدخلهم هو مدخل لغوي إلى حد كبير. فالكلمات «محتقر» و«ماحقة الكلب» تفسر أحيانا بطريقة خاطئة(١٩). والاستعمالات غير المعهودة لكلمات «غير مقدس» و«حقل» مشروحة. ويشار إلى استعمال صيغة الفعل الوصفي في المستقبل للدلالة على القصد «لكي يسمّدوا»، وهجاء المصطلحات التقنية ومعانيها «لكي يسمّدوا» موضحة، والكناية عن الصفة في «ماحقة الكلب» تسبب أعظم اضطراب على نحو بين: لقد حاول أعظم الباحثين القدامى عبثا تحديد نوع الحشرة التي كان يقصدها هوميروس، أهي ذباب الكلب أو القراد أو بعض أنواع أخرى من الحشرات الضارة التي من أجلها وضع هذا المسمى التقني، ويحل أحد فروع التفاسير المشكلة بإعلانه أن الحشرات هي نفسها التي تسمى Tzibikia في لغة الحديث اليونانية العادية السائدة في القرون الوسطى.

ومن الواضح أن هوميروس كان يستخدم في جانب منه على الأقل ككتاب مدرسي لإطلاع الطلاب على مبادئ لغة أجنبية. وظل التفوق في الأسلوب الشعري المميز للأدب الإغريقي الكلاسي مطلبا أساسيا من أجل مستقبل وظيفي ناجح في المجتمع الإغريقي اللاحق، وذلك لعدة قرون بعد أن تطورت لغة الحديث الإغريقية إلى لغة ذات نطق مختلف جدا، بل حتى إلى أجرومية مغايرة بعض الشيء. ويبدو أن

* أوستاثيوس السالونيكي توفي عام ١١٩٣ وهو عالم كلاسيات بيزنطي ومؤلف تعليقات على هوميروس وعلى ملحمة ديونيسيوس الجغرافية وعن بندار (المترجم).

الدراسة الإغريقية والبيزنطية المتأخرة للأدبيات الكلاسية القديمة، قصد بها في المقام الأول أن تكون موضوعا لتدريب بيروقراطيي المستقبل من رجال الدولة والكنيسة على التكلف المعقد لليونانية الفصحى المصطنعة. وهوميروس بوصفه أول مؤلف تدرس أعماله في المدارس (وربما كان آخر مؤلف يدرسه كثير من الطلاب) كان موسوعة أولية لليونانية القديمة، وهو رأي سرعان ما نزع بلا ريب إلى اتجاه يفضي إلى ما ينافي العقل، نظرا إلى أنها رغم كل شيء لم تكن يونانية هومرية، بل كانت بالأحرى أتيكية كلاسية لكتّاب نثر القرن الرابع العظام -مثل أفلاطون وديموسثينيس*- والتي كان اليونانيون المتأخرون يتعلمون محاكاتها. وقد راح أكثر من عالم بيزنطي يدعي أن هوميروس كتب نسخة مبكرة باللهجة الأتيكية، أو يستخرج استعمالات أتيكية من اللغة الفنية الهومرية[٢٠].

وهناك وعي ضمني بحدوث تغير تاريخي في هذه الشروح «القديمة»، ولكن حيث إن التوالي الزمني مفهوم بصفة جوهرية على نمط الاختلاف اللغوي، وحيث إن الغرض من التعليم هو تقليل مثل هذا الاختلاف قدر المستطاع، فإن ذلك التغير يكون غامضا عند الترجمة. وبذلك تكون مصداقية هوميروس المستمرة مصونة من أن توضع أبدا موضع شك. وفضلا عن ذلك، فإنه بوصفه مؤسسة للتعليم، لا يمكن اعتباره خزانة للغة اليونانية الصرفة فحسب، بل مصدرا أساسيا لكل المعرفة الإنسانية أيضا. ومع ذلك، فلو كان من المحتمل أن يتحول معظم الطلاب عن عدم مواصلة دراسة أرسطو وبطليموس وجالينوس**، فإنهم عندئذ سيجنون على الأقل الفائدة من تعليمهم الأولي بالتعرف على المتن الذي استخرج منه الكتاب اللاحقون أي حقائق عرفوها عن علم الكونيات والفلك والطب. وفي نصوص

---

* ديموسثينيس (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م) رجل دولة أثيني وخطيب ومناوئ دائم لنفوذ مقدونيا على اليونان (المترجم).

** الأول هو كلوديوس بطليموس من القرن الثاني الميلادي، فلكي ورياضي وجغرافي يوناني. وكانت مادته الجغرافية تدرس في كتاب مدرسي حتى اكتشافات القرن الخامس عشر الميلادي. وقد بقي نظامه كما شرحه المجسطي مسلما به إلى أن تطور نظام كوبرنيك. أما الثاني فهو كلوديوس جالينوس، يوناني عاش في القرن الثاني الميلادي وكان طبيبا ومشتغلا بالتشريح والفسيولوجيا. وظل ذا تأثيرقوي حتى عصر النهضة (المترجم).

قديمة سابقة كنص «القصص الرمزي الهومري» لهرقليطس، والنص الزائف المنسوب لبلوتارخ «عن حياة وشعر هوميروس» نجد الدعوى الملحة بأن كل العلوم مستمدة أساسا من هوميروس[٢١]، وتستمر هذه الاستراتيجية لتبرير المنهج التعليمي إلى حد كبير دون اعتراض خلال العصر البيزنطي، ويبدأ أوستاثيوس شروحه لهوميروس بتبني تلك العبارة القديمة المتكررة التي تشبه هوميروس بالمحيط، فكما أن كل مصادر الأنهار تنبع من المحيط، كذلك تنبع كل مصادر العلوم من هوميروس[٢٢].

ولا ريب في أنه للوهلة الأولى، لا يبدو أن لدى هوميروس الكثير الذي يعلمنا إياه عن علم الطبيعة والعلوم الأخرى. والدعوى بأنه على العكس، قد علمنا، كان لابد أن يدعمها الأسلوب الذي يُلزم الطالب بأن ينتقل إلى ما وراء نطاق الوهلة الأولى، خاصة، أن تلك الوهلة الأولى ذاتها كان من المحتمل جدا أن تكشف عن سلسلة الأحداث العرضية التي بدا فيها هوميروس- ذلك الذي كان من المفروض أن يقدم الطريق المستقيم تجاه الأداء الصحيح والمعلومة الصحيحة ـ بدا بدلا من ذلك مبعثرا العوائق على هيئة انتهاكات فاضحة لذوق المجتمع وللفضيلة الأخلاقية وللمذهب الفلسفي، بل حتى للعقيدة المسيحية. هل ضحكت الآلهة عندما اكتشف هيفايستوس وجود آريس في الفراش مع أفروديت؟* ولم يكن هوميروس منغمسا على الإطلاق في لهو عابث أو تدنيس للمقدسات بلا ورع، بل كان على العكس يبرهن على أن الحرفي عندما يضيف الرقة واللطف إلى صناعته الحديدية فالنتيجة تكون سارة جدا[٢٣]. ولقد أبقى التأويل المجازي على مكانة هوميروس الممتازة في المنهج التعليمي، لإتاحة الفرصة فقط للمدرس النابه لأن يبين أن كل المواد الأخرى كانت بالفعل متضمنة في هذا المنهج، بل أيضا بإزاحة الاعتراضات الممكنة على هذا الاستعمال لنص أُلِّف في الواقع لأغراض متباينة جدا، ولجمهور مختلف جدا. وفي كلا الاتجاهين حال قناع المجاز دون الاعتراف بالفارق التاريخي.

---

* هو إله النار والحدادة في الأساطير اليونانية وحامي الصناع والعمال اليدويين، وهو الإله الوحيد الذي صوره الفنانون وهو يعمل في ورشته -كان ابن زيوس وهيرا، ويقال إنهما ألقيا به من فوق قمة الأوليمب عندما ولد معوقا أو كسيحا.. تزوج أفروديت وأنجب منها إله الحب إيروس، ولكنها خانته مع إله الحرب الجميل المدمر آريس الذي يحتمل أن تكون قد أنجبت منه ابنهما إيروس (المراجع).

ولكن كيف استطاع شاعر فرد، مجرد إنسان، أن يصبح أستاذا للمعرفة في كل المناحي.. بشرية وإلهية؟. لم يخالج اليونانيين أي شك في هذا الصدد: كان هوميروس يهبط عليه إلهام سماوي، وفي شعره تكلم صوت الحكمة العلوية عن أشياء تخفى على طبقات العامة الجاهلة، وتتكشف فحسب للقلة المطلعة. وتلازم لغة ديانات الأسرار غامضة التأويل المجازي، ربما منذ بداياته الأولى، ويقينا خلال العصور الوسطى، وتقدم مرادفا دينيا للحكايات الخرافية عن ميلاد وطفولة هوميروس الخارقين، ويكتشف كلاهما في وقت متأخر مثل اكتشاف أوستاثيوس(٢٤). وما يجب تأكيده في هذا السياق، هو أنه بقدر مابين عقيدة الإلهام السماوي لهوميروس وتقنية التفسير المجازي لشعره من تضارب في الثقافة الإغريقية، فإن إحداهما في الواقع لتترتب على الأخرى، فلو لم يكن هوميروس ملهما من السماء، ما استطاع أحد الادعاء بأنه يفسر كل مجازات الحكمة التي تم الكشف عنها في شعره. وبالعكس، فإن أفضل دليل على إلهامه، هو أنه كان عامرا بالمجازات. وعلى هذا فإن لونجينوس يستطيع من جهة تشبيه هوميروس بكهنة البيثون* بمعبد دلفي، فهو ممسوس بضباب مقدس، ويطلق نبوءات كما لو كان ملهما. وهو يستطيع من جهة أخرى إعلان أن معركة الآلهة الجليلة والمروعة، يجب نبذها على أنها كفر ما لم تؤول مجازيا(٢٥)، ويحدد بروكلوس** -وهو من الأفلاطونيين الجدد- تلك الأشعار التي تتطلب بإصرار تأويلا مجازيا لكونها أكثر الأجزاء إلهاما في شعر هوميروس(٢٦).

وحين نزح هوميروس غربا في أثناء بداية النهضة حمل معه كجزء من متاعه هذه الرابطة من التصورات العميقة بين المجاز والإلهام. ولم يفكر العلماء الإيطاليون الذين رحبوا بأحدهما، في مناقشة الآخر، وهكذا فإن ملاحظات بوليشان*** التي ذيل بها

* البيثون في الميثولوجيا الإغريقية حية عظيمة خرجت من الوحل بعد الفيضان العظيم الذي أرسله زيوس لعقاب البشرية على ما ارتكبته من شر. وتروي الأسطورة أن الحية سكنت كهفا في جبل برناسوس، وقد استطاع أبوللو قتلها بعد بضعة أيام من ظهورها. وتمثل هذه الحية الضباب وسحب البخار التي تتصاعد من البرك والمستنقعات ثم تبددها أشعة أبوللو التي هي أشعة الشمس (المترجم).

** بروكلوس فيلسوف يوناني من الأفلاطونيين الجدد، عاش في القرن الخامس الميلادي (المترجم). *** بوليشان politian شاعر فلورنسي ومن أتباع الحركة الإنسانية عاش في القرن الخامس عشر الميلادي (المترجم).

ترجمته للإلياذة في السبعينيات من القرن الخامس عشر تمزج بلا تحفظ إطراء البلاغة الملهمة لشعر هوميروس بالتأويلات المجازية لتفاصيله. وفيما يتعلق بهذه التأويلات ينوه بوليشان في استحسان بشروح أحد قدماء الأفلاطونيين الجدد والذي وصف هوميروس بأنه «أشبه بمحيط رائع ضخم بلا حدود»(٢٧). والأفلاطونيون الجدد الفلورنسيون هم أنصار معروفون بالاحتفاء والحماسة منذ البداية لكلا المبدأين، بيد أن آراء كآرائهم في هذا الخصوص دامت عدة قرون. وفي منتصف القرن السادس عشر، أثنى أحد الدارسين على المحاضرات المجازية الشهيرة التي ألقاها جان دورات في كوليج دي كوكريه وكوليج رويال عن هوميروس بوصفها إنتاج «الشارح الوحيد لهوميروس وأفضلهم»(٢٨). ولقد ردد أرازموس* الصورة المحيطية لموسوعية هوميروس واصفا إياها كما لو كانت محيط كل مجالات المعرفة، مدعيا أنه «كالكتاب المقدس تماما، الذي لا يُسمن كثيرا لو استمسكت بحرفيته، كذلك يكون شعر كل من هوميروس وفرجيل مفيدا لك فحسب لو فهمته كلية على أساس مجازي»(٢٩). وفي وقت متأخر من عام ١٧٠٤، كان جرهارد كروزه يدعي في عمله المهم المعنون «هوميروس اليهودي أو تاريخ اليهود الذي كتبه هوميروس في الأوديسا والإلياذة مع أسماء وتعاليم يهودية» أن شعر هوميروس كان تعبيرا مجازيا للتاريخ المقدس، إنه «صورة من الكتاب المقدس»: فلقد حكت الإلياذة قصة حصار بني إسرائيل وتدمير مدينة أريحا، وروت الأوديسا عن حياة آباء الجنس البشري وهروب لوط من سدوم، وعن وفاة موسى، لقد بدل هوميروس من الأزمنة وأدخل بعض الوقائع والقصص العرضية الشعرية(٣٠).

لكن التاريخ تجاوز كروزه بالفعل. ففي السنة نفسها التي نشر فيها إنتاجه اللاهوتي في دورترخت، أعلن جوناثان سويفت** في الطبعة الأولى من «حكاية مركب قديم» التي نشرها غفلا من الاسم، سخريته من الآراء التي تدور حول موسوعية هوميروس، وذلك بشكواه من أنه «بقراءة كتاباته مع أقصى تدقيق معتاد

* دزيدريوس أرازموس أو جيرهارد جيرهاردز هولندي عاش في القرن الخامس عشر الميلادي من أتباع الحركة الإنسانية وقاد حركة النهضة في أوروبا الشمالية (المترجم).

** جوناثان سويفت إنجليزي أيرلندي (١٦٦٧ ـ ١٧٤٥) كاتب ساخر ورجل دين، ومن أعماله رحلات جلفر (المترجم).

بين المفكرين المحدثين، لم أستطع إطلاقا أن أهتدي إلى أي شيء مفيد عن بنية تلك الأداة النافعة في كل شيء»، وأشار إلى «جهل الشاعر الفاضح بالقوانين العامة لهذا العالم وجهله بمذهب كنيسة إنجلترا ونظامها»(٣١). والواقع أن بيكون قد ألقى قبل ذلك بقرن بشكوكه حول التفسيرات المجازية لهوميروس حيث يقول:

في كثير من المواجهات المماثلة، أفضل الاعتقاد بأن الخرافة هي التي كانت في البداية وأن الشرح تم استنباطه، عن أن يكون المغزى الأخلاقي هو البداية التي وضع إطار الخرافة على أساسها. ذلك أني أجد أن الخيلاء القديم لدى كريسيبوس هو الذي أضناه بالجدال الضخم لتثبيت مزاعم الرواقيين عن خيالات الشعراء القدامى (. . .) [على الرغم من أن مدارس اليونانيين اللاحقة جعلت منه (هوميروس) نوعا من الكتب المقدسة]، ومع ذلك ينبغي عليّ في النهاية أن أعلن دون أي صعوبة أن خرافاته لم يكن لها عنده أي معنى باطني(٣٢).

و لقد كان التطور الحاسم المؤثر في آراء هوميروس من القرن الخامس عشر وحتى نهاية القرن السابع عشر هو الانحطاط التدريجي للفعالية المنسوبة إلى التفسير المجازي. وكان من وراء ذلك عدة أسباب هي: التحرر التدريجي لفقه اللغة الكلاسية في عصر النهضة من موروثه البيزنطي في أمور متنوعة تنوع نطق الجدول التقويمي الإغريقي والقديم، وتطور المدارس الفلسفية الجديدة التي قللت من جاذبية الروايات الرواقية والأفلاطونية الجديدة عن هوميروس، وفيض الاكتشافات العلمية التي جعلت من سبق هوميروس للفيزياء الأرسطية والطب الأبوقراطي أمرا لا أهمية له، ولعل أكثر هذه الأسباب هو النقد العام للأساليب المجازية المرتبط بحركة الإصلاح البروتستانتي. ولقد شهد القرن السابع عشر نهوض علم تفسير الكتاب المقدس، وليس هذا فحسب، بل شهد معه كذلك انحدار الأساليب المجازية(٣٣).

لقد أدى غياب الصور المجازية بشجار القدامى والمحدثين الذي نشب في فرنسا في نهاية القرن السابع عشر، أدى به إلى أن يكون مختلفا عن أي شيء كان قد سبقه(٣٤). ومن قبل وفي العصور القديمة، قامت مناظرات عارض فيها الذين أحبوا فقط أقدم الشعراء، أولئك الذين دافعوا عن الكتّاب المحدثين:

فرسالـة هوراس ٢/ ١ إلى أغسطس التي عُرضت فيها بقـوة قضية الحداثة، تبين رغم المظـاهر الخارجيـة أن برو Perrault وفــونتنل Fontenell* كـانـا مجازين بوسـاطة حكم قـديم(٣٤). وفي عصر النهضة كـان إبراز التبـاين بين الشعراء الإغـريق وخاصـة هوميروس وبين الشعـراء الأكثر حـداثة مثل فيرجيل، ونقـد الشعراء الأول لانتهاكاتهم للـذوق واللياقة اللذين كان الشعـراء الآخرون يقومون بالحفاظ عليهما، كان هذا مـوضوعا نقديا أدبيا، موضوعـا مصورا تصويرا جيدا في نظريات فيـدا وسكاليجر الشعريـة على سبيل المثال(٣٥). لكن طــالما بقي المجاز طريقة قابلة للتطبيق بشكل عام، فقد ظلت مكانة هوميروس بمعزل عن أي من الأخطـار التي تعـرض لها مثل هذه المنـاقشـات. وليست كل هفـوة من هفـوات هوميروس يمكن أن تفسر دائما تفسيرا مجازيـا على سبيل اليقين، ولكن ليست كل هفـوة في حـاجـة إلى ذلك، فـالحقيقة أن معظم الفضـائح المخـزيـة والشهيرة أمكن تفنيـدها بطـريقة مـوفقة، كما أن الإصـدارات السرية الغـامضة للحكمة الموحى بها كـانت تعني أن الارتباكـات الأقل شأنا يمكن تـركها وشأنها دون أن تعرض قيمة الكل للخطـر. ولهذا فإن أوستاثيوس لا يرى حـرجا في قبول إشـارة الأوديسا إلى أكـوام الروث أمـام القصر، حيث إن هـذه عادة نمطيـة من عـادات هـــوميروس في إقحـام عنـاصر واقعيـــة من الحيـاة اليـوميـــة في شعـره (أوستاثيـوس ١٧/ ٢٩٨). وخلال القـرن السابـع عشر يُبرز مترجمو هوميروس الإنجليـز مثل هذه الـلامبـالاة المتعلقة بـاللغـة السوقيـة والموضـوعات الأكثـر فجاجة. فلنتأمل على سبيل المثال ترجمة تشابمان** لهذه القطعة:

و في غياب مليكه، وبعد أن فقد دوره،

أقعى في مذلة تامة في الزريبة،

---

* الأول هـو شارل بـورو مـؤلف فـرنسي (١٦٢٨ ـ ١٧٠٣) اشتهـر بحكـاياتـه الخرافيـة عن الحب كسندريلا والجمال النائم وغيرهـا. أما الثاني فهو برنار لوبرفييـه دي فونتنل كاتب فرنسي (١٦٥٧ ـ ١٧٥٧) وكان من مـؤيدي النظرة العلميـة الحديثة ومعـارضتها للأفكـار الخارقة للطبيعة بـالنسبة للعالم (المترجم).

** جورج تشـابمان كاتب مسرحي وشـاعر إنجليـزي (١٥٥٩ ـ ١٦٣٤) اشتهـر بترجمته لهوميروس (المترجم).

أمام مربط الثور وباب مزود البغال،

ليحفظ الملابس بعيدا عن أيدي الفلاحين،

وبينما كانوا يضعون حدا لأراضي أوديسيوس

كان الكلب ينهال عليه القراد(٣٦).

والحقيقة القائلة بأن شرود تشابهان بعيدا عن المعنى الأصلي ربما يُعزى خطأ إلى ذوقه، ليس اعترافا بالسبب الحقيقي الذي أوقعه في هذا الخطأ، وهو خطأ صريح من أخطائه الملازمة له. ألم يجعل شخصية أوديسيوس تمضي في شكواها في البيتين التاليين «كلب كهذا ينبغي أن يكون لـه مرقده/ فوق كـومة روث كهذه»(٣٧). ويبـدو أن أوجيلبـي(٣٨) وهوبـز*(٣٩) خليفتيه في القرن السـابع عشر لم يُظهر أي منهما أدنى حيـاء فيما يتعلق بالمقـاطع الأحادية الأنجلوسكسـونية بصـورة شاملـة مثل «روث» و«قراد» «وبراغيث».

ولا شك أن كون الأمور لم تعـد بعد بسيطة جدا بعد عـراك القدامى والمحدثين، إنما يتضح بإلقاء نظرة سريعـة على ترجمة ألكسندر بوب لهذه المقطوعـة، إذ إنه يشعر رغم رفضه القوي لقيود برو Perrault، أنه مجبر مع ذلك على الارتقاء بأرجوس** إلى مقاطع لاتينية متعددة منسابة في رقة:

الآن، وقد تُرك عرضة لجحود الإنسان،

رقد بلا مأوى، مهملا، في الطريق العام،

وحيث نشر السماد الوافر فوق الركام

القذر مع الحيات، احتل فراشه الوضيع(٤٠).

---

* الأول هو جون أوجيلبي (١٦٠٠ ـ ١٦٧٦) مترجم إنجليـزي لفرجيل وهوميروس وغيرهما. والثاني هـو توماس هوبـز (١٥٨٨ ـ ١٦٧٩) فيلسـوف إنجليزي وتـرجم لهوميروس في شكل رباعيـات (المترجم).

** أرجـوس في الأصـل مـارد ذو مـائة عين قتلـه هـرمس فـانتقلت عيسونـه إلى ذيـل الطـاووس (المترجم).

ماذا حدث في غضون ذلك؟

إن كتاب برّو «تشابه القـدامى والمحدثين» لا ينكر في أي مكان أن هوميروس شاعر عبقري، بل إن برو بخلاف ذلك ينهي الجزء الأول من عمله برسالة شعرية إلى فونتنل عنـوانها (عبقري)، وهي ترنيمة صـادقة إلى «هذه النار، هـذه الشعلة المقدسة/ روح روحه ونفس نفسـه/ (. . .)/ الغضب المقدس الجنون الحكيم/ وكل المواهب الأخرى التي تشكل عبقريا» ضاربا المثل في إسهاب أشد وتفاصيل أدق بهوميروس نفسـه الـذي يكتب عنـه، فيقول إنـه رغم أخطـائه الكثيرة فهـو «معبود في كل مكان، وكتاباته في كل مكان تخلب ألباب الناس بسحر لا مهرب منـه»[٤١]. أما ما ينقص كتابه «تشـابه» في الواقع فهو أن التفسير المجازي بأي معنى على الإطلاق يمكن تطبيقه بطريقة مجدية على شعر هوميروس. ففي الجزء الأول، يسخر الأب (رئيس الـدير) المتحدث بـاسم المعاصرين الـراديكاليين من ميل أولئك الـذين يحملـون كثيرا من التـوقير للقدمـاء للجـوئهم إلى الـرمزيـات فيقول: «أمـر مضحك أن نرى نوع المجازات التي يلجأ إليهـا هؤلاء الشراح حين يطيش صوابهم، فهم أحيانا ما يتجـاوزون الحد بادعائهم أن سر حجر الفلاسفة يختفي في طي حكمة رمزياتهم، وأطيافها الغامضة» (١/ ١٥= ١٠٤). ولكننا لو تـوقعنا من الـرئيس المنـافح عن القدامى أن يشهـر هـذا السلاح حين يُكـرَه على الدفـاع عن نفسه، فسـوف نصاب بخيبة أمـل شديدة. وقـد جرؤ الـرئيس مرة واحدة فقط على الاستنجاد بالمجاز لتبرير ارتباك هوميري على هذا النحو:

الأب: [. . . . .] دعونا نمض في اختبار العواطف والأفكار التي زخرف بها هوميروس قصيدتيه. ففي الكتاب الأول من الإلياذة يقـول فولكان لأمه جونو إنه يخشى أن يضربها جوبيتر. وهذا أمر غير لائق لا بالآلهة ولا بهوميروس.*

الفارس: لسـوف يسعد الفـلاحون حين يعلمـون بهذه القطعة، ويـرون أنهم يشبهون جوبيتر حين يضربون زوجاتهم.

* فولكـان هو إله النار عنـد الرومان ويناظره هيفايستوس عند اليـونان. جوبيتر عند الـرومان ملك وحـاكم آلهة الأوليمب، ويناظره زيـوس عند اليـونـان. أما جـونو فهي عنـد الـرومان ملكـة آلهة الأوليمب، ويناظرها عند اليونان هيرا أخت زيوس وزوجته (المترجم).

الرئيس: ألا تعلم ياسيدي الأب أن في هذه الكلمات سرا؟

الأب: هكـذا يقولـون إن هوميروس كـان يعني بهذا أن الرعـد يضرب الهواء ويهزه بعنف شديد. ذلك أن جوبيتر هو إله الرعد وجونو هي إلهة الهواء.

الفارس: حين تمطر السماء والـدنيا مشمسة في الوقت نفسـه يقول الأطفال إن الشيطان يضرب زوجته، وحين ترعد يقول هوميروس إن جوبيتر يضرب زوجته. وأرى أنه لا يوجد فرق كبير. وهكذا يا سيدي الأب، دعنا ننتقل إلى شيء آخر.

(٣/ ٥٥-٥٦=٢٩٧-٢٩٨)

والواقع أنه لا هيفايستوس* هوميروس قلق من أن زيوس* قد يضرب هيرا*، ولا أحد من العلماء فيما يبـدو قد اقترح أي شيء بـالنسبة للتفسير الغـريب للرئيس، والـذي يتصل بالظـواهـر الجوية. بيـد أنه لا فـرق في هـذا: فرفض الفـارس المتسم بـالازدراء للتفسير المجـازي الذي لا يفضل خيـالات الأطفـال، هـو رفض عنيـف، والرئيس لا يقبل التحدي ولا يحاول مرة أخرى أبدا أن يفند قطعة بهذه الطريقة.

ونظرا لأن المجـاز قد أصبح الآن مجرد حروف ميتـة، فهو شيء لم يعـد حتى أشد المدافعين عن القدماء يعـالجونه بجدية، ولا في بـاريس على الأقل. ولكن إذا لم يعد في الإمكان تبريـر الارتباكـات بالرجـوع إلى الإلهام السماوي الذي يـرفع هوميروس من محيطه البشري ويضمه إلى أسرار الآلهة، فإن النتيجة المبـاشرة هي إعادة هوميروس إلى التاريخ البشري: فلا يعود مستـودعا للحكمة السرمدية، إنسانا صادقـا صدقا عاما وخالدا، ويصبح هو وعصره جزءا من السلسلـة التاريخية المتصلة نفسها، والتي تعد الحداثـة ببسـاطـة جزءا منهـا لاحقـا. فكل المراحل التي في هـذه السلسلـة المتصلـة خـاضعة للقـواعد نفسهـا: فقـدامى برُّو ومحدثـوه، جميعهم يتفقون على أن الطبيعـة الحقيقية، وهي الأرضية الأسـاسية لكل التجارب الإنسانيـة، هي دائما وفي كل مكان الشيء نفسه(٤٢).

وبناء على ما تقدم، فإن من السطحية أن نحول ذلك الشجار أو النزاع إلى مناظرة حول تفضيل قـدامى الشعراء أو محدثيهم، وما إذا كان يتحتم على الشعـراء المحدثين

* راجع الهامش السابق (المترجم).

اتباع القواعد المستمدة من النماذج القديمة، أو التحرر منها كي يضعوا هم مبادئهم الخاصة بهم. ولا ريب في أن النزاع كان يدور حول هذه الأمور، ولكنه كان أكثر عمقا من هذا، لقد كان جدالا حول بنية التاريخ البشري، تتعارض فيه رؤيتان الواحدة مع الأخرى عن العلاقة بين الطبيعة البشرية والحرية الإنسانية.

كان التاريخ بالنسبة لأنصار القدامى ارتدادا عن التجسيد الفريد لنظام الطبيعة. فالطبيعة في اطرادها المنظم قدمت النموذج الممكن للنجاح الإنساني الحقيقي: ونظرا إلى أن نظام الطبيعة عند الشعراء الكلاسيين العظام قد تطابق بالكامل مع نظام الإنسان، فإن الكمال الفني لديهم والتطابق الكامل بين الإنتاج والقاعدة، قد تم إنجازه بالفعل. وقد ميز الفاصل التاريخي نجاحهم الهين بغير مجهود، عن جهود المحدثين الشاقة: فعبر الهوة التي فصلت الماضي عن الحاضر، أمكن للجسر المقام فوقها عن طريق المحاكاة التي قام بها المحدثون، إعادة الوحدة للزمن الإنساني، ومن ثم لم يكن خيارا جماليا فحسب، بل كانت أيضا التزاما أخلاقيا. إن التقويم الزمني في التاريخ كان قدرا: فبالنسبة للقدامى فحسب، توافقت حرية الإرادة مع الضرورات الملحة المتضمنة في قوانين الطبيعة توافقا تاما، وصار معنى أن تحيا بعدهم، هو أن تكون حرا في الاختيار لا أن تتبع القدامى، ولو كان الإنسان في الواقع شديد الحمق، أو لو فضل محاكاتهم، فقد حكم على نفسه بالتخلف عنهم. ولم يكن من قبيل المصادفة أن تضع مدام داسييه Dacier كتابا بعنوان «عن أسباب فساد الذوق»، وهي التي رأت نفسها نصيرا مدافعا عن القدامى في الحرب الهوميرية التي نشبت بعد جيل من كتاب التشابه لبرو.

أما مؤيدو المحدثين، فقد شاركوا في وجهة النظر التي ترى أن الطبيعة وحدها هي التي تستطيع أن تضمن النجاح، بيد أن تحقيق ذلك النجاح في نظرتهم العلمانية للتاريخ كان مستردا من لحظة فريدة في الماضي، وملقى به بدلا من ذلك في المستقبل بوصفه الهدف الذي يمكن تحقيقه للفعل الإنساني. ومن ثم لا نجد لديهم الإيمان بالكمال، بقدر ما نجدهم مؤمنين بإمكان تحقيقه من خلال الإتقان في العمل(٤٣): فلا يثير الدهشة نتيجة لهذا أنهم أكدوا على التقنية والعلوم، نظرا إلى أن التقدم الذي حدث في هذه المجالات منذ عصر النهضة كان غير قابل للجدل. وفي حين فسر

معـارضوهم مـذهب الهوية الأبـدية للطبيعـة تفسيرا أخلاقيـا باعتبـار أنه يـؤدي إلى الصـدق الكلي للقواعـد المستمـدة منها، فقـد فسرها المحـدثـون تفسيرا عِلّيًّا: بأنـه مادامت الطبيعة دائما هي الشيء نفسه، فلابد أيضا أن يكون الإنسان مثلها كذلك، لأنه نتـاج الطبيعة. ولهذا كـان النجاح دائما ممكنـا: فالحاضر في أقل القليل كـان له وضع ليس أدنى على الإطـلاق من وضع الماضي. واللاحق ليس بـالضرورة أسوأ من السـابق، بل إنه قـد يكـون بالفعل أفضل من نـاحيـة واحدة على الأقل: فجمهـور المحدثين كـان بإمكانـه أن يختار عـدم محاكاة القـدامى، بل البناء فـوق إنجازاتهم في الحالات التي تكون فيها الإضـافة بالتراكم ممكنة، بأن يكرروا نجاحـاتهم و يتحاشوا أخطاءهم، كي يتعجلوا بذلك إحراز الكمال[٤٤]. لقد كان برّو من الناحية الرمزية هو الذي فجر طلقة استهلال النزاع في قصيدة ألقـاها أمام الأكاديمية الفرنسية التي كان عضوا فيها.

من الذي كسـب معركة القـدامى والمحدثين؟ ينـزع الدارسـون إلى الادعاء بأن واحدا من الطرفين قد انتصر (لكنهم لم يكونوا متيقنين من هو ذلك الطرف)[٤٥]. بيـد أن كلا الـوضعين في الواقع كـان من المتعذر الـدفاع عنهما. فقـد كان فـريق القدامى معـوقا، وهو تعويق لم يكن سببـه فقط عدم قدرة الفريق على تقـديم أية حجة قـوية مؤثرة ضـد نموذج تفوق المحدثين، وهـو التقدم التقني والعلمي، ولم تكن دعاوى المحدثين واهية فقط لأنهم فشلوا في التمييز بين العلوم والإنسانيات، وفي معرفـة أن التقدم في أحدهما لا يستتبعه التقـدم في الآخر. لقد كـانت المشكلة الحقيقية أعمق من هذا. فاستعصاء المجـاز الذي افترضه كل من الطرفين مسبقا، يعني أن هوميروس لابـد أن يكون مفهوما بصـورة كاملة في ثنايـا التاريخ البشري. ولكن لـو كانت حكمتـه بسبب ذلك غير خـالدة وإنما محدودة، فكيف استطـاع مؤيـدو القدامى تبرير دعـوى أن إنجازه الفني كـان صـالحا بشكل عام، لـدرجة يمكن معها محاكاته فحسب لا نقده؟ ووفقـا لما تكشفت عنه مناقشة برو لأرجوس لم تعد عمليات إفساد الذوق مقبولة.

الأب: هـذا الكلب كـان يـرقـد فوق كـومـة روث أمـام بـاب قصر عـوليس (أوديسيوس).

الفارس: كومة روث أمام باب قصر!

الـرئيس: لم لا؟ بما أن أعظم ثروات الأمـراء في تلك الأيـام كانت تتكـون من الأرض والحيوانات، فليس غريبا أن توجد أمام أبوابهم أكوام من الروث.

الفارس: إنني أفترض هذا: لكن عليك أن تتفق معي على أن أمراء تلك الأيام كانوا يشبهون الفلاحين في هذه الأيام(٤٦).

وبـدفاع الـرئيس نفسـه بتلك الوسيلـة عن أكـوام السماد أمام قصر أوديسيـوس بوصفها سمة من سمات تلك الأيام، فإنه بذلك يكون قد أخضع مضمون هوميروس لتأثير الظروف البدائيـة، والتي بطلت في العالم الحديث (في باريس على الأقل، إن لم يكن أيضا بين الفلاحين). وإذا كان المضمون بدائيا، فأي سبب هناك يدعو للتفكير في اختلاف الشكل عنـه؟ إن الرئيس لا يبدي استجابـة لاعتراضات الفارس والأب، ذلك أنه لا توجد استجابة ممكنـة في إطار حجته، ومع ذلك فإن المحدثين في الواقـع لا يـواجهون صعـوبات أقل، ذلك أن الطبيعـة لو كـانت هي نفسها دائما، ولـو أن النجاح دائما ممكن، فما حاجة التاريخ البشري إلى الإصـلاح؟ ولقد كان تراكم المعرفة والتحسن المطرد الذي أقره المحدثون في تناقض جوهري مع فرضيتهم التي تذهب إلى أن سبب التفوق البشري كان عامـلا غير بشري لا يخضع للتغير التاريخي. ولو كانت العبقرية دائما ممكنـة لكان هوميروس إذن عبقريا، ولكان بـرو كذلك: لكن لو أمكن الدفاع إطلاقا عن الادعاء بأن برو كان هو العبقري الأعظم، فلن يتيسر ذلك إلا من خلال الاعتراف بتحسن الظـروف الاجتماعية بين عصري هـوميروس وبرو. ولكن إذا قبلت تلك الـدعوى كعـامل حاسـم، فكيف يمكن للطبيعة الثـابتة دائما أن تكـون وحدها هي العامل الحاسم؟

إن الطريق المسدود الذي كان من المحتم أن يؤدي إليه النزاع الفرنسي بين القدامى والمحـدثين لم يمنع القضيـــة -على العكس من ذلك- مـن الاستمـرار في إحيـاء الصالـونات الفرنسية طـوال أجيال. غير أنه كـان يعني أن التقدم الحقيقي في الجدل كان يمكن تحقيقـه فقط عن طريق نقله عبر القنـاة الإنجليزية، ذلك أن الإنجليـزية تختلف عن الفـرنسيـة في احتـوائها على أمثـال كل من شيكسبير ونيـوتن، وإذا كـان أديسون قد قدم «ابن بلدنا شيكسبير» كمثـال إنجليزي وحيد، يوضع بعد هوميروس

والعهد القديم كأول وأعظم نـوع من العبقرية، وهي العبقرية الفطـرية، «لهذه القلة [. . . .] التي قدمت بقوة الموهبة الفطرية ودون عون من فن أو تعلم -قدمت أعمالا كانت بهجة أزمنتهم وأعجوبة الأجيال»(٤٧)، فلم يتردد جيمس طومسون* كذلك في قصيدة مديحه «في ذكرى السير إسحاق نيوتن»، في أن يتساءل:

هل صور أبدا شاعر إنسانا رقيقا كهذا على الإطلاق،
حالما في الأيك الهامس بجوار الجدول ذي الصوت الأجش!
أو نبيا، لنشوته يتنزل الفردوس؟
الشمس الغاربة والسحابات المتنقلة،
لا تزال تعلن حتى الآن:
- وقد شهدتَ جرينتش من عليائك الرائعة -
ما أصح و ما أجمل قانون انكسار (الضوء).

ويختتم القصيدة بهذا الابتهال:

أواه، انظر إلى من هم دونك في شفقة
إلى الجنس البشري، الجنس الضعيف الواهن!
ارفع من روح عالم هابط!
وعلى بلدك المحزون، نصِّب نفسك زعيما،
وكن عبقريها المنادَى به وانهض بتعليمها،
وصحح سلوكها، وألهم شبابها(٤٨).

وفي إنجلترا القـرن الثـامن عشر لم تكن قيمة الإنجـاز القـومي في كل من الشعـر والعلوم موضع نقاش جدي. ولهذا أيضا، فإنه لما كان من المسلم به أن التقدم في كلا المجالين كان ممكنا، وأن العبقرية كانت ضرورية، فقد أصبح ممكنا ولأول مرة صياغة موضوع الفروق بين الإنسانيات والعلوم والمقارنة بينها(٤٩)، ومن ثم كان الإنجليز في حل من أن يستخلصوا عناصر بعينها من الجدل الفرنسي ويعيدوا صياغتها في عبارات نابعة من اهتماماتهم الخاصة. أما هؤلاء الإنجليز الـذين اختاروا الاعتـماد على ترسانة

* جيمس طومسون شاعر اسكتلندي عاش في النصف الأول من القرن الثامن عشر (المترجم).

أنصار القدامى، فقد تخلوا عن إصرار الكلاسية الجديدة على القواعد الفنية ومحاكاة النماذج الموثوقة، واحتفظوا بدلا من ذلك بالاقتناع بمسألة الانحدار الثقافي التدريجي. وحتى عندما كانوا معارضين للمحدثين عن غير قصد، انكشف ولاؤهم الحقيقي في يقينهم بأن الزمن الذي يولد فيه الإنسان أمر حاسم في تحديد الفروق والاختلافات، بمعنى أن الحضارة يمكن أن يكون لها تأثير مدمر في الفطرة، وأن الحداثة من أجل ذلك قد ابتعدت عن العظمة الفطرية الأصيلة. ومن جهة أخرى أهمل المحدثون الإنجليز الآراء التي اتسمت بالاتساع الشديد لنظرائهم الفرنسيين عن الثقافة، وذلك لصالح ثورتهم المتركزة بصورة محددة على جماليات الكلاسية الجديدة وقد أثبتت رؤية لونجينوس للشعر العبقري الذي خرج على القواعد متحملا أخطار ذلك، فأخفق بصورة مؤلمة في بعض المناسبات، ولكنه ارتفع في مناسبات أخرى إلى ذرى لا تضاهى، أثبتت هذه الرؤية أنها شاهد قديم على صحة الرأي القائل بأن الحالات القديمة السابقة لم تكن غير ضرورية فحسب، بل كانت أيضا ضارة: فالشاعر الصادق لم يقلد شعراء آخرين ولكنه حاكى الطبيعة نفسها، ويمكن لمثل هذه المحاكاة أن تتم في أي لحظة من التاريخ البشري، لأنه في الوقت الذي لم تكن فيه النماذج الأدبية متاحة دائما، كانت النماذج الطبيعية على العكس من ذلك. وعلى ذلك فبينما كان الورثة الإنجليز لأنصار القدامى مفرطي الحساسية بالنسبة لقضايا التطور الثقافي والتغيير التاريخي، نزع أصحاب الحداثة الإنجليز إلى النظر إليهما نظرة تتسم بالاتزان، بحيث جعلوا من الثقافة عاملا ثانويا يمكن أن يقوم بدور ما في تشكيل معنى العبقرية الفطرية، ولكنه ليس بالدور المؤثر بعمق. ويصبح الفرق بين الموقفين أكثر وضوحا لو أننا تساءلنا عن الكيفية التي تعامل بها المنظرون الإنجليز مع قضية ظروف عصر هوميروس التي زعم أنها بدائية، فبينما اعتبرت الطائفة الأولى أن تدني المستوى الثقافي لهوميروس كان طرفا مساعدا له ومسؤولا مسؤولية حاسمة عن تمكينه من تأليف نوع معين من الشعر، نزعت الطائفة الثانية إلى الاستشهاد بهذه الدونية على أنها تفسير يلجأ إليه لتبرير السمات المزعجة في شعره.

إن ما جعل كلا الفريقين يشاركان من سبقوهم من الفرنسيين ويفترقان عنهم أيضا هو التصور الجديد للطبيعة. فالطبيعة الوحيدة بالنسبة للفرنسيين، التي احتُسبتْ طبيعة، هي التي أمكن اعتبارها متطابقة مع قوانين العقل: غير قابلة

للتغيير، غير قابلة للجدل، بدهية، وذلك كما جاء في كلمات بوب الشاب عن «الطبيعة المنظمة»:

اتبع الطبيعة أولا، وضع حكمك في إطار
معيارها العادل، الذي مافتيء ثابتا على حاله،
الطبيعة المعصومة من الخطأ، التي لا تزال تشع بنور رباني،
نور مشرق، دائم، يغمر كل شيء(٥٠).

غير أنه في غضون القرن الثامن عشر اقتربت الطبيعة أكثر فأكثر من معنى المحدد واقعيا، الممكن التثبت منه تجريبيا، لا العام بل الفردي، لا العالمي بل المحلي، لا الثابت إلى الأبد بل المختلف دائما. وكانت النتيجة المباشرة هي أن الطبيعة كفت عن أن تكون القاعدة، وأصبحت بدلا من ذلك هي الاستثناء من القاعدة، لم تعد هي الطرق المستقيمة التي قسمت بها العقلانية العالم وروّضته، بل النمو الكامن الخصب الممتد على كل الجوانب، والذي يبزغ ويندفع بصورة دائمة خلال شقوق الأسفلت، ويمكن تتبع هذا التغيير بوضوح في استخدام بوب اللاحق، وعلى سبيل المثال في مقدمة ترجمته للإلياذة يقول:

أتيح لهوميروس بشكل عام امتلاك إبداع أعظم من إبداع أي كاتب آخر على الإطلاق. ربما يكون فرجيل قد نافسه بحق في سلامة الحكم، وربما ادعى كتّاب آخرون التفوق في ميزات خاصة، إلا أن خياله الإبداعي يبقى مع ذلك منقطع النظير. وليس عجبا أن يتم الاعتراف على الدوام بأنه أعظم الشعراء، فهو أعظم من تفوق فيما هو أساس للشعر، ألا وهو الإبداع بدرجاته المختلفة الذي يميز عمل كل العباقرة العظام: إن أوسع مدى للدراسة الإنسانية والتعلم والاجتهاد الذي يسيطر على سائر الأمور، لا يستطيع أي منها أن يبلغ هذا الإبداع [. . . .] إن الفن يشبه مراقبا حكيما يعيش على إدارة ثروات الطبيعة [. . .] وكما هي الحال في معظم الحدائق المنسقة، قد ينطوي الفن مع ذلك على أبلغ مظهر، فلا توجد نبتة أو زهرة، إلا وهي هبة الطبيعة [. . .] وعمل مؤلفنا (أعني هوميروس) فردوس بري، إن لم نتمكن فيه من رؤية جميع صنوف الحسن متميزة كما هي الحال في الحدائق المنسقة، فإن السبب الوحيد في هذا هو أن أعدادها أعظم من أن تحصى(٥١).

ورغم أن لغة بـوب ليست خالية من الغموض، فإن التغير الـذي سجلته لافت للنظر مع ذلك: فالفن الآن محاولـة لتقييد الطبيعة، والطبيعة أسـاس كاف للشعر. وهكذا، فإن القول المأثـور الذي لخص فيه «كانْتْ» مـائة عام من حياة علم الجمال، وهو أن (العبقرية هي الاستعداد الوجداني الفطري ingenium الذي من خلاله تقدم الطبيعـة القواعـد للفن)(٥٢) بقي صحيحا طـوال القرن الثـامن عشر. وخلال تلك الفترة تطـور معنى «الطبيعة» بصـورة بـالغة الـدلالـة، وتطور معـه تصـور العبقريـة الشعرية، ذلك الذي قيل إن الطبيعة والفن عنده يتوافقان بما يشبه الخط المقارب*. وهذا هـو السبب في أن العبقريـة في القرن الثـامن عشر ولأول مرة أمكن أن تحل محل المجاز كوسيلة للتعامل مع الغموض الشعري.

ولقد بقيت ترجمة بوب للنظرية اللونجينية** عن الجليل أهم تعبير إنجليزي في القرن الثـامن عشر عما أسميته الرأي الحديث عن هوميروس. وكما بقيت تـرجمته هي المعيـار الذي يحتكم إليـه خلال القـرن، تكـرر أيضا اقتبـاس الصيغ من المقدمـات والملاحظـات (التي زودنـا) بها عنـد كثير مـن الكتـاب الـلاحقين. وبـالنسبـة لهذا التصور، فإن أفضل برهـان على عبقرية هوميروس يظهر بدقـة في خروجه على الذوق الكلاسي الجديد، وكأن الآية انعكست وأصبح الصواب عملا إنسانيا وأصبح الخطأ عملا إلهيا. ذلك أنـه مادام هوميروس ملتزما بـالقواعد، كان حكم القـارئ حريصا على تأكيـد نجاح الشـاعـر، ولكن عندمـا يخرج عليها هـوميروس، فـلا خيار أمـام القـارىء سوى الخضـوع لقهر الشـاعر. ومثل هـذه القطع التاليـة تستدعي الحبكـة الـدرامية الأسـاسية التـي يرتكـز عليها لـونجينـوس في كتابـه «عن الجليل» ألا وهي اغتصاب القارىء(٥٣):

إننا نعزو العنفوان والنشوة الفريدين إلى قوة هذا الإبداع المدهش الذي يفرض نفسه بصورة طاغية عند هوميروس، بحيث لا يستطيع إنسان يتمتع بروح شعرية صادقة أن يتملك نفسـه في أثناء مطالعته له، [. . . .] فالقـارىء ينساق بعيداً

---

* الخط المقارب اصطـلاح رياضي يعني الخط الذي يقترب من منحنى، لكنه لا يلتقي بـه أبدا، أوما يسمى بالمماس اللانهائي (المترجم).

** نسبة إلى لونجينوس الفيلسوف اليوناني، وقد نوه عنه في الفصل الأول (المترجم).

عن نفسه بقوة خيال الشاعر، ويتحول في موضوع إلى مستمع وفي موضوع آخر إلى متفرج. [. . .] إن الاستعداد الدقيق، والفكرة المضبوطة، والإلقاء الصحيح، والوزن المصقول، ربما تكون قد وجدت عند الآلاف، لكن هذه النار الشعرية أو هذا الاحتدام الروحي لا تجده إلا عند القلة. وحتى في الأعمال التي لا تكتمل فيها كل هذه الأشياء أو تهمل، فإن هذا الأمر (أي الإبداع) يمكن أن يقهر عملية النقد ويجعلنا نشر بالإعجاب حتى لو كنا في نفس الوقت نشعر بالاستهجان، وليس هذا فحسب، بل إنه حيث يظهر، رغم أنه يكون مصحوباً بما يتنافى والعقل، فإنه يغطي بسطوعه كل النفايات حوله بحيث لا نرى شيئاً سوى روعته.

(٢٢٤_٢٢٥)

وكومة روث أرجوس والبراغيث هي هذه «النفاية» تماماً. وإجابة بوب على انتقادات برّو عنها المتضمنة في ملاحظته على الفترة التي وردت بترجمته، مفيدة غاية الفائدة، فهو يقول:

هذه الواقعة بكاملها تعرضت لسخرية النقاد. ويرى السيد برّو على وجه الخصوص أن «كومة روث أمام القصر (كما يقول ذلك المؤلف) أليَقُ بفلاح من ملك، ولا يليق بمكانة الشعر أن يوصف الكلب أرجوس وكأن الهوام تفترسه». ويجب التسليم بأن مثل هذه الواقعة العادية لم يكن من الممكن أن تقدم في الإلياذة بطريقة صحيحة. لقد كتبت (أي الإلياذة) في أسلوب أكثر نبلاً، وتميزت بجرأة العواطف والبيان، بينما تهبط الأوديسا إلى المألوف، وهي معدة للحياة العادية أكثر من كونها معدة لحياة بطولية. إن ما يقوله هوميروس عن أرجوس شيء طبيعي جداً. ولست أعرف أي شيء أكثر منه جمالاً من هذا ولا أكثر تحريكاً للمشاعر في القصيدة كلها: ولديّ الجرأة على الاحتكام إلى آراء كل الناس في كون أرجوس قد صوّر بإنصاف وبطريقة مناسبة، وكأنه أنبل شخصية فيها. والهوام التي ذكرها هوميروس، يمكن على وجه اليقين أن تحط من قيمة شعرنا، بيد أن هذه الكلمة بالذات في اللغة اليونانية كلمة نبيلة ورنانة kunoraisteon . ولكن كيف يمكن الرد على الاعتراض الخاص بكومة الروث؟ يجب اللجوء إلى بساطة العادات بين

القدماء الـذين اعتقدوا أن لا شيء مفيدا للحياة يمكن أن يوصف بـالخّسة . ولقد كانت إيثـاكا* بلدا قاحلاً مليئاً بالصخور والجبـال ، ويدين بخصوبته أساسا إلى الحراثة ، ولهذا السبـب كانت مثل هـذه الاهتمامات التفصيليـة ضرورية : الحق أن وصفاً كهذا الآن مناسب لفلاح أكثر مما هو مناسب لملك . بيد أنه لم يكن من العار قديماً أن يؤدي الملك بيديـه ما يؤديه الفلاحون الآن فقط . ولقد قـرأنا عن ديكتاتور أُخِذ من فـوق المحراث ، فلم لا يمكن لملك أيضاً أن يسمد حقلـه أو أن يحرثه دون أن ينقص ذلك من كرامته؟(٥٤) .

إنها لإجـابـة تتسم بشدة اللبـس ، فهي تفترض وجود اختـلاف في المستـوى بين الإليـاذة والأوديسا ، وتـدعي أنه في حين يتصف الموضـوع بـالخسة ، فإن اللغـة التي يصفها بها هوميروس لها جمال خاص . وهي تعود إلى التبرير عديم الجدوى «للرئيس» والذي يتعلق بالعادات البدائية** ، ثم تتوج هذا كله بالاقتباس الفيرجيلي المختصر، الذي لم يؤثـر أبداً في أحد من المحدثين ، ولـو كنت على صواب في اقتراحي بأن بوب هو في النهـاية الوريث الإنجليـزي لبرو ، لأمكن تفسير هذا اللبس بسهولـة . بيد أن أعظم جـزء أخّـاذ وأصيل في دفـاع بـوب هـو إيحاؤه بأن وصف هـوميروس «طبيعي جداً» ، الأمر الذي لا يعني هنا سوى أنه يصف بواقعية صادقة جداً مشهداً من الحياة العادية يتسم بشـدة الخصوصية ـ كما يتضمن أن هـذا هو السبب الحقيقي في أن هذه الفقرة مؤثـرة للغاية ، بل إنها ليست فقط مؤثرة ، وإنما لا تقل إثارة للمشـاعر العميقة عن معظم اللحظـات البطولية في الملحمـة ، وتمجيد بـوب لهوميروس بوصفـه مراقب الطبيعة في خاصيتها المتقلبة دائماً ، يتكـرر خلال الملاحظات التي كتبها عن الترجمة ، وذلك في تبريره لتشبيه هومري على سبيل المثال .

يقول بوب :

لا يـوجـد في أي مكـان صـور للطبيعـة أكمل مـن تلك الصـور التي يـرسمهـا هـوميروس في عـدد من مقارنـاتـه . ومع ذلك فإن جمال بعض هـذه الصـور سيضل

* إيثاكـا جزيرة يـونانية في البحر الأيـوني ومن أصغر جزر هـذا البحر ، وتعد مـوطن أوديسيوس بطل الأوديسا لهوميروس (المترجم) .

** وذلك في حوار برو سابق الذكر مع الأب (المراجع) .

طريقه إلى كثيرين ممن لا يستطيعون إدراك وجه الشبه، ولم تكن لديهم إطلاقاً فرصة ملاحظة الأشياء بأنفسهم. وحيوية هذا الوصف لن يشعر بها إلا أولئك الذين جربوا عبور بحر هادىء الأمواج(٥٥).

وبعد نصف قرن من الزمان سيكون هذا التحامل تماما هو الذي يبعث بروبرت وود إلى الشرق الأوسط «ليدرس الإلياذة» والأوديسا في البلدان التي حارب فيها أخيل ورحل إليها عوليس وتغنى فيها هوميروس، وليكتشف أننا كلما ازددنا اقترابا من بلده وعصره، وجدناه أكثر دقة في الصور التي يرسمها عن الطبيعة، ووجدنا أن كل أنواع محاكاته المكثفة تمدنا بأعظم كنز من كنوز الحقيقة الأصيلة التي يمكن أن توجد لدى أي شاعر قديم أو حديث(٥٦).

وهذا هو أحد الفرعين اللذين تشعبت إليهما الآراء عن هوميروس في انجلترا خلال القرن الثامن عشر: أن هوميروس بالنسبة لمثل هؤلاء الكتاب قد أقرت شرعيته، على أساس أنه الشاعر الذي أحسن وصف براغيث الطبيعة وأكوام روثها ــ ووفقاً لكلمات وودز بسبب «تلك الدقة» التي تمضي خلال أوصافه من كل نوع (. . .) وهو في الدائرة العظيمة للمحاكاة أكثر أصالة من كل الشعراء، كما أنه أخلص وأوفى مقلد للطبيعة» (٤ ـ ٥). أما الفرع الآخر، فهو يتعلق بالبدائيين* الذين لم يصور هوميروس في رأيهم الطبيعة بقدر ما جسدها، وهؤلاء وفقاً لما اقترحته ــ كانوا ورثة الأنصار الفرنسيين للقدامى ــ واكتشاف فيكو** لهوميروس الحقيقي قد أظهر بالفعل أن الشاعر وقد فهم بدقة وتحرر من أخطاء التفسيرات المجازية، كان غير متميز عن اليونانيين بشكل عام خلال تقدمهم من الهمجية الشديدة إلى مستوى معين من الحضارة، و أن الحكمة الشعرية التي كونت نقطة البدء في تطور الملاحم الشعرية الهوميرية كانت هي التعبير عن الحالة البدائية لطورهم المبكر، بحيث يمكن اعتبار الملحمتين «مستودعين كبيرين للقانون الطبيعي لليونانيين»(٥٧). والحجج التي

---

* البدائيون هم أصحاب النزعة التي تؤثر الاغتراب إلى أماكن بدائية بعيدة عن الحضارة والعمران أو نزعة الحنين إلى الماضي أو إلى الطفولة. ولعل نظريات جان جاك روسو التي تدعو إلى العودة إلى الطبيعة خير مثال لهذه النزعة (المترجم).

** وذلك في كتابه الشهير عن «مبادئ علم جديد عن الطبيعة المشتركة للأمم» (١٧٢٥ و١٧٤٤) الذي خصص فيه فصلا مهما لاكتشاف هوميروس الحقيقي (المراجع).

ساقها توماس بلاكويل على أن أسباب عبقرية هوميروس لم تكن سماوية، بل كانت فطرية(٥٨)، هذه الحجج قدمت دعما للبدائيين الإنجليز الذين سرعان ما اكتشفوا في أوسيان* أنه هوميروس إنجليزي بأصالة، وفي هوميروس أنه المنشد الجوال العظيم لدولة الطبيعة. ومن السهل والصحيح أن نشير إلى حالات التشويش غير العادية التي عمل أصحاب النظرة البدائية تحت تأثيرها، وتنوع الثقافات المختلفة تماما من الناحية الأنثروبولوجية، التي ظنوا أنهم قداستطاعوا تصنيفها تحت فئة واحدة(٥٩). بيد أنه لا ينبغي أن نغفل الحماس غير العادي، والحنين العميق إلى الماضي اللذين ميزا البدائيين وقدما أحد البواعث التي دفعت بإنجلترا إلى الخروج من القرن الثامن عشر والدخول في الرومانسية.

بيد أنه كان أحد البواعث فقط: ذلك أنه منذ اقتنع البدائيون بأن أفضل الشعر هو ما أمكن كتابته قبل بداية الحضارة، فقد كانوا هم أنفسهم قادرين على تمثل الشعرفقط وهم في جو مزاجي عام من الضياع. وعنوان الفصل الأخير من المقال عن العبقرية لدوف Duff هو أن «العبقرية الشعرية الأصيلة سوف تبدو بشكل عام في أقوى عنفوانها في فترات المجتمع المبكرة وغير المتمدينة، هذه الفترات التي تكون مواتية لها على نحو مميز، وهي بذلك يندر أن تظهر على مستوى رفيع في الحياة المتمدينة»(٦٠)، والقصائد التي استجابت لهذه الدعوة مثقلة بالجو العام الحزين الجياش لمرثيات جراي** للشعراء المتجولين الكلتيين الذين ماتوا ولتأبين كراب** وجولد سميث** لضياع الريف الإنجليزي. ولم تكن مثل هذه القصائد تمثل نجمة صباح الرومانسية بقدر ما تمثل نجمة أفول القرن الثامن عشر. وعندما بزغ فجر الرومانسية في القصائد القصصية لكل من وردزورث وكولردج عام ١٧٩٨ وجدت معظم صوتها الأصيل في الوصف الدقيق المجرد من الوهم والمعبر مع ذلك بأسلوب عاطفي عميق عن أصغر تجارب الطبيعة المألوفة وأقلها حظا من التأثير التقليدي

* راجع الهامش السابق في بداية هذا الفصل عن أوسيان والقصائد المنسوبة إليه (المراجع)

** الأول هو توماس جراي شاعر إنجليزي عاش في القرن ١٨. والثاني هو جورج كراب قصاص وشاعر إنجليزي (١٧٥٤ ـ ١٨٣٢) والثالث هو أوليفر جولد سميث الذي عاش في القرن الثامن عشر وهو شاعر أيرلندي وكاتب مسرحي وروائي، ومن أعماله الروائية المشهورة قس ويكفيلد. (المترجم).

المتعارف عليه. ولقد كتب وردزورث (في المقدمة)[٦١] يقول: «لقد حاولت جهدي في كل الأوقات أن أتفحص موضوعي بثبات، وفي قصائد مثل «الشوكة» و«أبيات تركت فوق مقعد» و«جامع العلق» و«ميكائيل»، كانت المكافأة التي نالتها تلك المحاولة هي صوتا جديدا ومؤثرا في عمق. ومما لا ريب فيه، أن وردزورث مع تقدم سنه كان يكف عن العودة وراء أفكاره العميقة المتطرفة المبكرة، ليصبح الأخلاقي الفيكتوري الممل، الذي نرثي لما بقي من شبابه، (تماما مثل كوبر** Cowper، الذي داوم -حتى بعد القصائد القصصية -على اتباع تراث بوب الذي سار عليه مترجمو هوميروس في تزيين عباراتهم وتلطيفها)[٦٢]. ولكن وردزورث الشاب الذي كان قادرا على ابتداء قصيدة بهذا المقطع:

هناك شوكة - إنها تبدو جد عجوز،
والواقع أنك ستجد من الصعب أن تقول،
كيف استطاعت أن تكون يوما شابة،
إنها تبدو عجوزا وباهتة،
ليست أطول من طفل ذي عامين،
وهي تقف منتصبة، هذه الشوكة المسنة،
بلا أوراق، ولا أطراف شائكة،
كتلة من مفصليات مليئة بالعقد،
شيء زري بائس.
إنها تقف منتصبة، كقطعة من حجر،
مكسوة بنبات الأشنة.

(٢٤٠/ ٢ ـ ٢٤١/ ٢)

أو الذي استطاع أن يعرض قصة إنجيلية تقريبا، مثيرة للمشاعر بعمق، عن الوفاء والخيانة، من «كومة أحجار منثورة غير مستوية»، «قد يمر بها مسافر، وقد يراها ولا يلحظها» (ميكائيل ٨١/ ٢) وردزورث هذا قد تعلم درسه تماما من أوصاف مثل وصف هوميروس لأرجوس. وهذا هو الصوت الذي لم يكف الشعر الإنجليزي الأمريكي الحديث عن الاستجابة له.

* وليم كوبر، شاعر إنجليزي عاش في القرن ١٨ واشتهر بشعره عن الطبيعة (المترجم).

الفصل الرابع

شيكسبير والعبقرية الأصيلة

جوناثان بيت

كان منتصف القرن الثامن عشر وفقـا لما ورد في معجم أكسفورد الإنجليزي، مرحلة مهمـة بـوجه خـاص في تـاريخ كلمـة العبقـريـة. وفي سياق تأكيـد تعـريفـه الخامس للعبقرية، وهي في جوهـرها «القدرة الغريزية الـرائعة على الخلق الخيالي والفكر الأصيل والابتكار أو الاكتشاف»، يقرر معجم أكسفورد الإنجليزي مايلي:

هذا المعنى الذي يصدق أيضـا على العبقرية الفرنسية Génie والعبقريـة الألمانية Genie، يبـدو أنه قـد تطـور في القرن الثـامن عشر (وهـو ليس معترفا بـه في معجم جونسـون*). وفي المعنى الرابع وهو (القدرة أو الطـاقة الفطرية) حدث أن انطبقت الكلمة بتـواتر خـاص على نوع من القـوى الذهنيـة التي ظهرت عن طـريق الشعراء والفنانين. وحين تمت مقابلة «العبقـرية» بوصفها موهبة فطـرية بالاستعدادات التي يمكن اكتسـابها بالـدراسة، كـان المدخل إلى المعنى الحديث قريبـا جدا في أحـوال كثيرة. والتطـور اللاحق للمعنى يحتمل أن يكـون قد تأثـر بالارتبـاط مع المعنى الأول والثاني (وهو الروح كما هي الحال في الروح الحارس) اللذين افترضا أن الكلمة كان لها صلاحيـة خاصـة لأن تشير إلى ذلك النوع المتميز من القـوة الذهنيـة التي تبدو كأنها مستمدة من إلهام خارق للطبيعة أو مس، وأنها تبلغ نتـائجها بطريقة صعبة التفسير وتتسم بالإعجـاز. ولقد بلغ هـذا الاستخدام الذي نشأ بـوضوح في إنجلترا، شهـرته الكبيرة في ألمانيا، وأضفى صفة عصر العبقرية على تلك الفترة في الأدب الألماني التي كانت تعرف من ناحية أخرى بفترة العاصفةوالاندفاع.

---

* هو صموئيل جونسون مؤلف معاجم وناقد ومحدث إنجليزي من القرن ١٨ (المترجم).

والهدف من هذا الفصل هو التمثيل لهذا التعريف، وتعديله أيضا مع ذلك في شكل ثلاث دعاوى مرتبطة ارتباطا وثيقا. ولنبدأ الآن بعرض هذه الدعاوى بوصفها تأكيدات صريحة:

١- مفهوم «العبقرية الأصيلة» بوصفها جوهر الشعر، أصبح واسع الانتشار مع منتصف القرن الثامن عشر.

٢- التطور الكامل لهذا المفهوم كان عاملا أساسيا في نمو ما نعده الآن «علم الجمال الرومانسي».

٢- شيكسبير كان هو النموذج الرئيسي «للعبقرية الأصيلة»، إلى حد أنه يرجع إليه الفضل قبل كل شيءفي تطوير ذلك المفهوم وقبوله على نطاق واسع.

ويجب على الفور أن أصف آخر هذه الدعاوى، لأن شيكسبير لم يكن هو المثال الوحيد. فلقد لعب هوميروس دورا مهما، وكذلك بندار والأجلاء من أنبياء العهد القديم، وفي الستينيات من القرن الثامن عشر نودي بلوسيان نموذجا أصيلا للعبقرية. وفي أثناء إلقائي نظرةعجلى على ما وراء حدود هذا الفصل، ينبغي كذلك أن أقول إنني لن أفعل شيئا من قبيل إنصاف العلاقة ذات الاتجاهين المعقدة بين إنجلترا وألمانيا، والتي يلمح إليها معجم أكسفورد الإنجليزي: إنني لن أكون قادرا على أن أفعل أكثر من أن أدلي بإشارة إلى أهمية شيكسبير والعبقرية الأصيلة بالنسبة للعاصفة والاندفاع»(١).

وتعديلي الأساسي لمعجم أكسفورد الإنجليزي يتعدى التاريخ الذي أصبح تصورنا الحديث للعبقرية عنده مقبولا على نطاق واسع. ويسلِّم معجم أكسفورد الإنجليزي بأن المعنى الرابع (الموهبة الفطرية) يتغير تدريجيا إلى معنانا الخامس (عبقرية شعرية أو أصيلة) قبيل منتصف القرن الثامن عشر، لكنه يستشهد برواية توم جونس لفيلدنج* (١٧٤٩) كأول استخدام للمعنى الخامس. ويرتبط بغياب المعنى الخامس من معجم جونسون (١٧٥٥) قدر كبير من الأهمية. ولكن هل هذا المعنى لا وجود له في معجم جونسون؟ في الصفحة الأولى نفسها من مقدمته، يقابل

* هنري فيلدنج روائي وكاتب مسرحي إنجليزي عاش في القرن الثامن عشر(المترجم).

جونسون جهد واضع المعجم الشاق «بالانتصار والمجد» اللذين يتحققان عن طريق «التعلم والعبقرية». وفي هذا السياق يصلح كل من التعلم والعبقرية لأن يمثلا قطبين للتفوق الأدبي، والفصل بينهما يؤدي إلى فصل الفن عن الطبيعة، والتعليم عن الإلهام، وما يمكن أن يتطور عما هو فطري، وهو يلمح إلى أن العبقرية قد تكون نقيض التعلم، ويخلق تمييزا وجد أنه تكرر بكثرة في القرن السابع عشر عندما تمت المقابلة بين شيكسبير وبن جونسون*.

وجونسون في مقدمته ينبه أيضا إلى أن «هذه وفرة في المعنى الذي أحرزته كثير من الكلمات، بحيث لم يكن من الممكن جمع كل معانيها»، وهو يقول إن حل الصعوبات وإيراد العيوب التي نتجت عن هذا الإسراف في المعنى «يجب أن يبحث عنها في الأمثلة الملحقة بالمعاني المتنوعة لكل كلمة، وأن ينسقا وفقا لزمن مؤلفيها»(٢). وبتعبير آخر، يمكن القول إن التعريفات تكون ناقصة دون أخذ الاقتباسات الموضحة في الاعتبار والاقتباس الذي يوضح المعنى الثاني للعبقري عند جونسون «إنسان موهوب بملكات سامية» هو قول أديسون «لا يوجد كاتب ينتسب إلى بندار دون أن يذكر أنه عبقري مذهل». ولدينا هنا بالفعل الارتباط بين العبقرية والشعر، وخاصة في القصيد البنداري الجامح. لكني أعتقد أن جونسون كان يتوقع كذلك ممن يستخدم معجمه أن يستدعي أو يطلع بنفسه ثانية على أكمل محاولة لأديسون في تعريف العبقرية في بحثه الشهير الذي كان يحمل رقم ١٦٠ بمجلة الاسبكتاتور. وفي هذا البحث الذي يعود تاريخه إلى ٣ من سبتمبر سنة ١٧١١ نجد كل العناصر الأساسية لتصور العبقرية الأصيلة والتي لم تتكون بطريقة صحيحة، وفقا لما جاء بمعجم أكسفورد الإنجليزي حتى منتصف القرن. والطبقة الأولى من العباقرة بالنسبة لأديسون هم أولئك «الذين أنتجوا عن طريق القوة المجردة للمواهب الفطرية ودون عون من فن أو تعلم، أنتجوا أعمالا كانت بهجة أزمانهم وأعجوبة الأجيال القادمة»(٣). وهناك افتراض غير قابل للنقاش بأن تلك العبقرية ماهي إلا تعبير يستخدم لإطراء الكتّاب والشعراء خاصة، بل فوق كل ذلك الشعراء الذين تنبع قوتهم من الفطرة لا من الفن أو التعلم». هناك يظهر شيء نبيل في جموحه

---

* بنيامين جونسون كاتب مسرحي وشاعر إنجليزي (١٥٧٢ ـ ١٦٣٧) طور كوميديا الفكاهة (المترجم).

وتطرفه في هذه العبقريات العظيمـة، شيء يفوق في جماله بغير حد كل صياغة أو صقل مما يطلق عليه الفرنسيون اسم «الروح الجميلة Bel Esprit». وهذا الانفصال عن اللفظ الفرنسي «روح Esprit»، في وقت سيطر فيه الفكر الفرنسي على النظرية الأدبية، يدخل العبقري ضمنـا في فئة إنجليـزية متميـزة. وفي أواخر القـرن السابـع عشر وأوائل القرن الثامن عشر يتبنى النقـد الإنجليزي موقف المعارضـة بين العبقرية وقواعـد الفن المرتبطة بـالكلاسيـة الفـرنسية الجديـدة: فبسبب نمـوذج شيكسبير يـرفض المنظرون الإنجليـز التـزمت الفـرنسي. وفي الطبقـة الأولى من عبـاقرة أديسـون يشغل الإنجليـزي الـوحيـد شيكسبير مكانا متميزا بجانب هوميروس وبندار والأجزاء الجليلة من العهد القديم.

وأديسون هو واحـد من كتاب كثيرين في القرن الثامن عشر ممـن قرنوا شيكسبير بالعبقرية وبالأصالة أو الفطرة. ويلتقي المرء مرارا وتكرارا بتعليقات كالتعليق التالي، وهو من مبحث صغير عن قراءة الكـلاسيات كتبه هنري فلتـون عام ١٧٠٩ ويقول فيه: «إن شيكسبير عبقرية مدهشة ومثال فـريد لقوة الطبيعة وشدة الذكاء»(٤). وفي العـام نفسه الـذي يظهر فيـه بحث الاسبكتاتـور نجد إيليـا فنتون ينشيء صلـة بمعنى العبقري على أنه «المعبـود الموجِّه» وذلك عندما يصف شيكسبير بـأنه «عبقري جزيرتنا»(٥). وهناك دائما باعث وطني فعال عندما يُستغل شيكسبير في إظهار نقص المبـادئ النقديـة الفرنسيـة. وفي أواخر القـرن يستخدم الألمان من أصحـاب حركـة «العاصفة والاندفاع» شيكسبير ثانية في معركة ضد الهيمنة الثقافية الفرنسية.

ويتصل بمقـال أديسون عن العبقـرية اتصـالا وثيقا سلسلـة من أحد عشرمقـالا في الاسبكتاتور عن متـع الخيال (أرقامها من ٤١١ إلى ٤٢١). وكانـت هذه المقالات ذات أثر ضخم في كل من إنجلترا وألمانيـا، وتضاعف تأثيرها في الأربعينيات من القـرن الثامن عشر، عندما بسط مـارك أكنسايد* بعض أفكاره الرئيسية لجمهـرة الناس في ديوانه «متع الخيال»، وهـو واحد من دواوين القرن الـرئيسية. ففي المقـال رقم ٤١٩ يحاول أديسون البرهنة على أن الخيـال يكون ممتعا بـوجه خاص بـوساطـة ما أسماه درايدن «طـريق عبقر للكتابة»، وهو يعني بهذا أن الكتابـة هي ما تأتي عن طريق الابتكار والخيال، وليس عن

* مارك أكنسايد (١٧٢١ ـ ١٧٧٠) شاعر وطبيب إنجليزي له بخلاف متع الخيال «ترنيمة إلى حورية الماء» وأشعار أخرى (المترجم).

طريق ملاحظة الطبيعة. ويقال إن الإنجليز الـذين ينسجمون بنوع خاص مع هذا النوع من الشعر «خياليـون بطريقة فطريـة» وميالون إلى «التشاؤم وسوداويـة المزاج». إن لدينا هنا إحدى بذور عبـادة القوطية التي كانت مهمة جدا فيها بعـد في ذلك القرن. وكان لها مثل ذلك التأثير الـدال على ما نسميه الآن الـرومانسية. ومـرةأخرى يكـون شيكسبير هو المثال. «فشيكسبير بين الإنجليز قد فاق بطريقة لا نظير لها كل الآخرين. إن ذلك القدر الهائل الممتاز من الخيـال الذي امتلكـه في نضج عظيم للغايـة، قد أهلـه تماما لأن يمس ذلك الجزء الضعيف المؤمن بـالخرافات في خيال قـارئه، وجعله متمكنـا من النجاح، في الوقت الذي لم يكن لديه شيء يعضده عدا قوة عبقريته». وأديسون هنا يفكر في «أشباح شيكسبير وجنياتـه وسحرته وبالمثل في شخصيـاته الخياليـة»، فالفصل الأول في كل من هاملت وحلم ليلة صيف ومـاكبث والعاصفة مثلا، اعتبرت من أعظم إنجـازاته المتميزة ولقد سجلت هذه النقطة بالفعل في المقال رقم ٢٧٩: إنها تظهر عند شيكسبير في رسمه لشخصية كـاليبان، عبقـرية أعظم ممـا بدت في رسمـه لشخصية هـوتسبور أو يـوليوس قيصر. فـالأولى بزغت من خيـاله هـو، أما الأخـرى فربما تكـون قد تكـونت اعتمادا على الموروث والتاريخ والملاحظة. «إن أصالة شخصيات شيكسبير الخارقة للطبيعة» والطريقة التي تبدو فيهـا وهي تجسد القوة الخلاقة للخيـال، ربما كانت العامل الأهم والـوحيد في رفض الإنجليـز للنظـرية الكـلاسيـة الجديـدة، «فشخصيـة كاليبـان وأرييل والجنيـات والسحرة إنما هي تحد لمذهب المحـاكاة، ولسوف تثير في النصف الثاني من القـرن الثامن عشر دعوى أن «الشعر الحقيقي إنما هو سحر وليس فطرة»[٦].

ومع ذلك، ينبغي علينا أن نتوقف لحظة عنـد تفسير السبب الذي ساقه أديسون بالصلة بين الخيال والعبقرية والخارق للطبيعـة، فإنه ينظر إلى هذه الصلة نظرة تتسم بالتجرد والاستعلاء. إن أعماله الشعـريةمثل مأساة كاتو* التي نالت إعجابا كبيرا،

---

* مع أن عبقرية يوسف أديسون و تأثيره يتجليان في مقـالاته الساخرة قبل كل شيء، فإن هذه المأساة المملة قد نجحت في أيـامها (ألفها سنة ١٧١٣) نجاحـا هائلا، ولقيت الاستحسان والترحيب من زعماء ثورة الاستقلال الأمـريكيـة -مثل جـورج واشنطن ـ وربما يرجع ذلـك النجاح إلى الأفكـار السياسية التي تضمنتهـا وعبرت عن ظروف العصر، والغريب أن أديسون الذي وضع بـذور فطرية الخيال والإبـداع على مثال شيكسبير، قـد التزم من النـاحية العمليـة بالقـواعد المتزمتة للكـلاسية الجديدة، كالوحدات الثلاث في هذه المسرحية (المراجع).

تنزع نحو الكلاسية السامية التي لا تحمل شيئا من سمات خوارق شيكسبير. وقد يبذر أديسون بذور عبادة الخيال، لكن الثمرة لم تنبت في تجربة شعرية حتى الأربعينيات من القرن الثامن عشر. وربما يرى عند بوب انفصال مماثل بين النظرية والتطبيق، فأصالة شيكسبير وإلهامه هما موضع إطراء في مقدمة طبعة بوب لمسرحيات شيكسبير، ومقاله في النقد يؤكد أن:

العقول العظيمة قد تغيظ أحيانا بصورة رائعة،
وتسقط في أخطاء لا يجرؤ النقاد الحقيقيون على تصحيحها،
قافزة فوق القيود المعتادة بأداء الفوضى الرائع،
وتنتزع نعمة ليست في متناول الفن[٧].

ومع ذلك، ربما يكون شعر بوب هو الأجود فنا وتنسيقا و«فرنسة»، والأكثر بعدا عن الشيكسبيرية لغة.

ويرجع هذا الانشطار في الواقع إلى أدوار درايدن المزدوجة، كأب للنقد الأدبي الإنجليزي والتجربة الشعرية المنتسبة إلى الكلاسية الجديدة الإنجليزية. «فدرايدن» -على حد تعبير جونسون- «صقل اللغة وهذب العواطف وضبط أوزان الشعر الإنجليزي». لقد أنشأ شعرا كما يقرر توماس وارتون»*، أفسح فيه للخيال مجالا للدقة وسمو الوصف لرهافة الشعور، والصور المجازية الفخمة لحسن التعليل والأبيجرام (شعر الحكمة)[٨]. فدرايدن بعبارة صريحة استبدل بالخيال الشيكسبيرى والعبقرية الأصيلة، الفن الفرنسي والمعرفة. ومع ذلك فإنه لم يستطع في نظريته الشعرية أن يساير الأسلوب الفرنسي في إدانة شيكسبير لتحطيمه قواعد الفن. وفي عام ١٦٩٢ شن توماس ريمر** بلا هوادة هجومه القوي على التراجيديا الشيكسبيرية من منطلق الكلاسية الجديدة. ورد درايدن مدعيا أن عبقرية شيكسبير تفوق ما لديه من نقص فيقول:

---

* توماس وارتون (١٧٢٨ ـ ١٧٩٠) مؤرخ أدبي وناقد وشاعر إنجليزي، وهو شقيق للناقد الأدبي يوسف وارتون، وكان أبوهما توماس الأكبر أستاذا للشعر في أكسفورد، كما كان ينظم الشعر (المترجم).

** توماس ريمر (١٦٤١ ـ ١٧١٣) من علماء الآثار الإنجليز وناقد أدبي (المترجم).

«نعلم، رغما عن السيد ريمر، أن العبقرية وحدها فضيلة (إذا جاز لي أن أسميها كذلك) أعظم من كل المؤهلات الأخرى المجتمعة معا. إنك ترى أي نجاح لقيه هذا الناقد العالم في دنياه بعد أن شن هجومه العنيف على شيكسبير وكل الأخطاء التي اكتشفها تقريبا موجودة حقيقة، ولكن من سيطالع السيد ريمر ولا يطالع شيكسبير؟ إنني من ناحيتي أجلّ معرفة السيد ريمر، لكني أمقت سوء طبعه وغطرسته. إنني في الواقع «أخشاه، كما أن لدي سببا لذلك، لكن شيكسبير ليس لديه سبب»(٩).

وثقافة درايدن الخاصة وحرصه على الذوق يؤديان به إلى التسليم بصدق بعض دعاوى ريمر، وإن كان قلبه مع شيكسبير، كما قد يبدو من استعارة التجديف التي تشبّه الكاتب المسرحي بإله، وذلك بطريقة ضمنية. ودرايدن يعلم أيضا أين تكون قلوب الناس: من ذلك الذي لن يقرأ شيكسبير بسبب ريمر؟ وبقدر ما كان الناس مهتمين بشيكسبير فإن عبقريته لم تكن إطلاقا موضع نقاش. لقد كان إدراك ريمر لحكم الناس عليه بالدونية هو الذي أدى به إلى الهجوم على شيكسبير في المقام الأول (ادعى أن موقفه كان مسألة مبدأ جمالي، لكن الاحتمال الأكبر أنه كان متذمرا من الحكم الجماهيري، لأن مسرحيته ادجار أو الملك الإنجليزي لم تر خشبة المسرح أبدا). ولقد استفاد النقاد اللاحقون من خيبة ريمر، وعرفوا أن المرء مهما طالب بكثرة بالذوق والمعرفة والفن والتناسق وهلم جرا، فإن القراء الإنجليز سوف يردون على ذلك بحسم بالرجوع إلى مثال شيكسبير. ومن ثم كان الدور البشع والمخادع الذي أداه أمثال هؤلاء المنظرين الإنجليز كجون دنيس وتشارلز جيلدون (والذي يتبين من هذه المقتطفات) «إذا كانت الطبيعة قد منحت شيكسبير هذه الصفات العظيمة، فما المدى الذي كان يمكن أن يصل إليه لو أن الظروف مكنته من الحصول على تعليم راق وتدريب على فنون الشعر؟». «هذه الومضات المبعثرة للعبقرية العظيمة والتي ينبغي أن تتألق في هالة منسجمة، إنما هي شديدة التشتت و التفرق في ركام الجهل أو الافتقار إلى الفن، وشديدة الاقتران بالمتناقضات إلى درجة أصبحت معها شديدة القتامة، إن لم تكن خامدة تماما»(١٠).

ويقوم درايدن بأداء دور متوازن كأشد ما يكون التوازن. ففي مقاله عن الشعر الدرامي (١٦٦٨) يقارن شيكسبير بين جونسون، الأكثر علما وعراقة كلاسية. يقول

«يجب أن أقر (بأن جونسون) هو الشاعر الأصوب والأدق، لكن شيكسبير هو العقل الأكبر. إن شيكسبير هو هوميروس، أو هو أبو شعرائنا الدراميين، أما جونسون فهو فرجيل، نموذج للكتابة المحكمة. إنني معجب به، لكنني أعشق شيكسبير». وفي مقال له بعنوان حديث يتعلق بنشأة الهجاء وتقدمه (١٦٩٣) يعقد درايدن ثاني مقارنة بين شيكسبير وهوميروس، فهما يشتركان في «عبقرية سعيدة غزيرة وفطرية»، هي التي تنقص أولئك الذين ليس لديهم إلا «فنهم الهزيل»[١١] فقط. والتمييز بين عبقرية هوميروس وحكم فرجيل (الصائب) أصبح أمرا مألوفا في القرن الثامن عشر. ولقد أفسحت المقابلة بين شيكسبير وجونسون المجال تدريجا للمقابلة بين شيكسبير وميلتون، حيث ألقى هذا الأخير بظله القوي على القرن الثامن عشر.

والانشطار بين النظرية والتطبيق عند درايدن يكمن بصورة أقوى في مسرحيته «الكل من أجل الحب»، فهو يكتب في مقدمة هذه المسرحية قائلا: «نذرت أن أحاكي في أسلوبي شيكسبير المقدس» الذي «أدى الكثير بقوة عبقريته، بحيث لم يترك إلى حد ما شيئا من الإطراء لمن يأتي بعده»[١٢]. وليس هناك ماهو أوضح من أن يكون شيكسبير مثالا للعبقرية الأصيلة والإلهام الإلهي، فرغبة درايدن في محاكاته كانت من القوة بحيث إنه تخلص مرة واحدة من القافية. ومع ذلك فنحن حين نطالع «الكل من أجل الحب» لا نستطيع فهمها مثلما نفهم شيكسبير، وعلينا أن نتفق مع رأي ليفز* بأن «نظم شيكسبير، يبدو أنه يؤدي معناه ويعمله ويعطيه بدلا من الثرثرة عنه، في حين أن نظم درايدن هو مجرد بلاغة وصفية»[١٣]. وليفز في معظم الأحوال يحذو حذو ت. س. إليوت، ذلك الذي عقد مقارنة بين مسرحيتي «الكل من أجل الحب» و«أنطونيو وكليوباتره» في حديث إذاعي نشرته المستمع (The Listener) في ٢٢ من أبريل عام ١٩٣١. ويتأمل إليوت الكلمات الأخيرة التي كتبها شيكسبير على لسان شخصية تشارمان:

إنه عمل جيد، وملائم لأميرة
تنحدر من عدة أسر ملكية
آه.. أيها الجندي!

---

* فرانك ريموند ليفز (١٨٩٥ ـ ١٩٧٨) ناقد أدبي إنجليزي (المترجم).

(ج٢/ ٣٢٥-٣٢٧)

وكلمات درايدن «أجل، هـذا عمل جيد وكملكة، هي آخر سـلالتها العظيمة، وأنا أتبعها».

(ج ١/ ٥٠٥-٥٠٦).

ويعلق إليوت بأن بيتي درايدن في حد ذاتهما لا يبدوان أقل شاعرية أو درامية من بيتي شيكسبير هذين، ويمضي قائلا:

ولكن تأمل إضـافة شيكسبير الـرائعة إلى نص نـورث الأصلي، وهي الكلمات البسيطة «آه أيها الجندي». إنك لا تستطيع أن تقول إنه يوجد أي شيء شعري على نحـو مميـز في هـذه الكلمات، ولـو أنك عـزلت الجانب الـدرامي عن الجانب الشعري، فلن تستطيع القول بأنه يوجد أي شيء درامي على نحو مميز أيضا، لأنه لا يوجد فيها أي شيء بالنسبـة للممثلة لتعبر عنه بالفعل. إنها تستطيع في أحسن الأحوال أن تنطقها بوضـوح. إنني عن نفسي لم أستطع أن أصوغ في كلمات، الفرق الذي أحسـه في القطعة فيما لو حـذفت كلمات «آه أيها الجندي» أو بقيت، ولكني أعلم أن هناك فرقا، وأن شيكسبير وحده هو الذي استطاع أن يوجده[(١٤)].

وكما أن ليفز يتبع إليـوت، فإن إليوت هو الآخر يقتفي أثـر هازلت* الـذي كان مع كـولردج من أوائل من رأوا أن جـوهر تفـرد شيكسبير يكمن في تفاصيل كهـذه. ومن ثم يكتب هـازلت في مقـاله عـن أنطونيـو وكليـوبـاتره في كتـابـه «شخصيات مسرحيات شيكسبير» (١٨١٧) قائلا: «أشياء قليلة عند شيكسبير (ونحن نعلم أن لا شيء يشبههـا عنـد أي مـؤلـف آخـر) لها من ذلك الصـدق الموضعي للخيال وللشخصيـة أكثر ممـا في القطعة التي تصور فيهـا كليوبـاترة، وهي تخمن ماذا كانت مشاغل أنطونيو في غيابه، إنه يتكلـم الآن أو يهمهـم، أين حيتـي من النيـل العتيـق؟»[(١٥)] إنه لشيء يحتـاج إلى ناقد عبقـري مثل إليوت وهازلت ليرى أن تلك التفاصيل والدقائق تشكل سمات العبقرية الشعرية.

---

* وليم هازلت (١٧٧٨ ــ ١٨٣٠) ناقد إنجليـزي ومن كتاب المقالات، ومن بين أعمالـه شخصيات مسرحيات شيكسبير (المترجم).

ولأن مسرحية «الكل من أجل الحب» محاكاة لأنطونيو وكليوباترة، فإنها تثير مشكلة إضافية، فطبيعة عبقرية شيكسبير، وفقا لما ذهب إليه درايدن وخلفاؤه، هي أنها مبدعة وليست مقلدة، وهذا غير صحيح بالطبع: لقد قال درايدن إن شيكسبير لم يكن بحاجة إلى عدسات الكتب ليفهم الطبيعة، لكننا نعلم الآن أن شيكسبير فهم الطبيعة من خلال عدسات كثير من الكتب (أوفيد في طليعتها). بيد أن هذا هو ما آمن به درايدن وخلفاؤه، وما منع الكلاسية الجديدة الفرنسية المتزمتة من أن ترسخ في إنجلترا. وتكمن المشكلة في تلك الحقيقة التي تقول لو كان شيكسبير مبدعا وليس مقلدا فإن مجرد محاولة تقليده لن يجعل من المرء شبيها به. وفي كتابي «شيكسبير والخيال الرومانسي الإنجليزي»[(١٦)] برهنت على أن هذه المشكلة لم تحل حلا حقيقيا إلا عندما فشل الشعراء الرومانسيون في محاكاتهم الشيكسبيرية الصريحة، وتعلموا بدلا من ذلك أن يتمثلوا لغته من خلال الإيحاءات والأصداء. ولن أكرر هنا ذلك البرهان إلا لأقول إن أكثر نوع مميز من الإيحاءات الشيكسبيرية الرومانسية، وهو النوع الذي يستدعي شاهدا بإحدى قطع شيكسبير التي ترتبط بالخيال بوجه خاص، إنما نجده لدى أولئك الشعراء الذين يطرحون أسلوب درايدن وبوب، ويكتبون بطريقة إنجليزية أكثر أصالة، وفقا لنظرية أديسون في الاسبكتاتور رقم ٤١٩. وإنني لأفكر في شعراء العاطفة في الأربعينيات من القرن الثامن عشر، الذين أعادوا اكتشاف مثل هذه الأشكال كالقصيدة الغنائية، والذين قد يعتبرون المبشرين بالرومانسية الإنجليزية. ولقد أقر درايدن وبوب بعبقرية شيكسبير، لكنهما لم يدعاها تشكل تجربتهما الشعرية وينسج شاعر مثل وليم كولينز**، من ناحية أخرى في شعره ابتهالة إلى شيكسبير فيقول:

أنت يا من تفوق الجميع عبقرية قوية مقدسة
أقبل وأقم إمبراطوريتك فوق القلب المحب!
ومهما كانت الجراح التي سوف يشعر بها هذا القلب الشاب،
فإن أغانيك تعينني، وتعاليمك تداويني! [(١٧)].

** وليم كولينز (١٧٢١ ـ ١٧٥٩) شاعر غنائي إنجليزي (المترجم).

وفي مرحلة كهذه يندمج المعنيان الرابع والخامس في معجم أكسفورد الإنجليزي عن العبقرية في المعنيين الأول والثاني. . وبذلك لا يكون شيكسبير عبقريا خلاقا فحسب، بل إنه أيضا العبقري الموجه لإبداع الشعراء اللاحقين. وقصائد كولينز الغنائية القصيرة التي مارست تأثيرا بارزا في كثير من النظم المكتوب في النصف الثاني من القرن، بما في ذلك أغاني وليم بليك، هذه القصائد تتوسل على استحياء إلى شيكسبير بوصفه معبودهم الأكبر: ففيها عناوين مثل «أغنية من سمبلين شيكسبير»* ، و«أغنية عواطف مقتبسة من شيكسبير».

ولقد شهدت الأربعينيات من القرن الثامن عشر نشر مثل هذه القصائد كقصيدة يوسف وارتون «المتحمس: أو عاشق الطبيعة». والعنوان ذو دلالة على كل من إعادة اكتشاف الطبيعة والتأكيد المجدد للإلهام أو الحماسة كشيء مقابل للفن. وصورة شيكسبير عند وارتون تحيي وتجدد أغاني الليجرو** «الطبيعية الفطرية» يقول وارتون:

ماذا تكون أناشيد أديسون المصنوعة،

المتناهية في دقتها الفاترة، قياسا إلى أغنيات شيكسبير الفطرية؟

تلك التي عثرت عليها المخيلة الصافية،

فوق ضفتي آفون المتعرجتين تحت أشجار الصفصاف.

فحملت الطفل البسام إلى كهف قريب (لا يزال الرعاة يشعرون

بالوجل من المكان المقدس، الذي يسمعون منه في خشوع،

وهم عائدون من الحقل في المساء،

همسات غريبة لموسيقى عذبة عبر الأثير) (١٨)

---

* اسم مسرحية لشيكسبير يعود تاريخها إلى عام ١٦٠٩ (المترجم).

** ألليجرو L'Allegro اسم لقصيدة كتبها ميلتون عام ١٦٣٢، والعنوان بالإيطالية ومعناه «الإنسان المرح» وهي ابتهال إلى ربة المرح أن تسمح للشاعر بالحياة معها على أن يبدأ وسط المشاهد الريفية البهيجة ثم وسط مشاهد المدن المعلقة وهمهمة الناس المتصلة (المترجم).

وفكرة أن لإلهام شيكسبير أصـلا دينيا، أدت هنا تقـريبا إلى نوع من التـوحد الزائد بالمسيح، تحقق من خـلال تجاور الرعاة ومكان الميـلاد، ومساواة موسيقى «العاصفة» في الأثير بالملائكة التي تعلن التجسيـد. إنها الممارسة الشعرية للفنان الصانع أديسون، وكـاتو على وجه الخصوص، التي يرفضها وارتـون. و«نظرية» التخيل عند أديســون، كما سبق أن قلت، اكتسبت حياة جديـدة في الأربعينيات من القرن الثامن عشر بعد أن طورت وأصبحت نظرية علمية على يد أكنسايد في كتابه «متـع الخيال». وأكنسايد عند الكتـابة عن لحظة الإبـداع الشعري، يقدم لمحـة شيكسبيرية سـوف تتكـرر مـرات لا حصر لها في الأعوام الثمانين التـاليـة. فالشـاعر يُـدعى «طفل الخيـال» والعبارة تشير إلى أن شيكسبير هـو المثال، لأن ميلتون في قصيدته «الليجرو» سماه، كما هو معروف، «طفل الخيال». ولكن تأتي بعدئذ إلماعة أكثر صراحة إذ يقول أكنسايد:

العقل بالتدريج

يشعر بأعصابها الفتية تتمدد، فالقوى المطواعة
تحتشد للفعل: والانفعالات الخفية تنفخ صدره،
وبأجمل نوبة جنون تملكته،
يدير عينه الجريئة من الأرض للسماء،
ومن السماء للأرض(١٩).

وهكذا كان أكنسايد يبني صورته الذهنية عن الإبداع الشعري على أساس صورة شيكسبير الذي يقول:

إن عين الشاعر التي في جنون مرهف تدور،
ترنو نظرتها من السماء للأرض ومن الأرض للسماء،
وكلما جسد الخيال
صور الأشياء المجهولة، حولها قلم الشاعر،
إلى أشكال، ومنح الخواء
مقرا ووهبه اسما(٢٠).

وفي سياق «حلم ليلة صيف» تعد هذه (الأبيات) نقدا لقوة التخيل المضللة، بيد أنها في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، عوملت من الجميع تقريبا على أنها تعريف شيكسبير للعملية الإبداعية، ومن ثم اعتبر هو التعريف المعتمد. وربما يدرك تأثير إشارة أكنسايد من تعليق في كتاب «رسائل تتعلق بالذوق» لجون جلبرت كوبر، وهو كتاب صدر عام ١٧٥٥، وهو العام نفسه الذي صدر فيه معجم جونسون. ويوضح الاقتباس التالي بكل جلاء أنه مهما كانت الشكوك التي قد توجد لدى معجم أكسفورد الإنجليزي، فإن تصور العبقرية على أساس أنها خاصية مميزة لشاعر الخيال قد استقر في مكان مقدس في الثقافة الإنجليزية في ذلك الوقت:

«بالنسبة لي، أرى أنه يعيش الآن شاعر، صاحب أعظم عبقرية حقيقية أنجبته المملكة باستثناء شيكسبير وحده، فبعبقرية شعرية، وأنا لا أعني مجرد موهبة نظم الشعر، بل أعني حماسة الروح المتألقة، والجنون الرائع كما يسميه شيكسبير، الذي يدور من السماء إلى الأرض، ومن الأرض إلى السماء، تلك العبقرية التي تشبه ساحرا متمكنا، تستطيع أن تحضر أي موضوع من موضوعات الإبداع في أي صورة أيا ما كانت أمام عيني القارئ، وهذا وحده هو الشعر، أما ماعدا ذلك، فهو فن آلي يقوم بوضع مقاطع لفظية معا في تناغم. والسيد الذي أعنيه هو الدكتور أكنسايد، المؤلف البارز لمتع الحياة، أجمل قصيدة تعليمية زينت للأبد اللغة الإنجليزية وأي لغة أخرى»[٢١].

والتشبيه بالساحر الذي يستحضر في ذهنه أشكال الإبداع يستخدمه أكنسايد فيما يلي تلك الأبيات التي اقتبستها مباشرة. لقد أصبح تشبيها أثيرا بالنسبة لعملية إبداع الشاعر التخيلي. ولقد نشر جون جلبرت كوبر أيضا في عام ١٧٥٥ «قبر شيكسبير ــ رؤية شعرية»، وهي ليست قصيدة متميزة، لكن لغتها موحية: «التنقلات الشعرية للعقل المتسم بالجنون»، «الفكر المرن الذي مازال يبدع الجديد»، «ذراع الساحر»[٢٢] وصورة شيكسبير كساحر وعبقري جامح بيده صولجان، هذه الصورة تكررت في العديد من القصائد قليلة الشأن في الجزء الأخير من القرن، بعناوين مثل «أيكة الخيال ١٧٨٩» و«عبقرية شيكسبير، حلم صيف ١٧٩٣».

ومثل هذه القصائد تعتبر العبقرية قوة خارقة للطبيعة، وتجسدها في شخصيات كشخصية آرييل، الذي أصبح بالتالي «جني» شيكسبير بالمعنى الكلاسي.

ولم يكن ناظمو الشعر الثانويون فحسب هم الذين منحوا العنصر الشيكسبيرى الخارق للطبيعة مكانا مرموقا، فقصيدة جيمس بيتي «الشاعر: أو تقدم العبقرية» (١٧٧١ ـ ١٧٧٤) كانت واحدة من أعظم القصائد الشائعة في ذلك العهد –وهي أيضا من القصائد التي تركت أثرا عميقا في الشاب وردزورث*(٢٣). وطبقا لما جاء بمقدمة القصيدة «كان مخطط بيتي هو تتبع تقدم شاعر عبقري ولد في عصر فج، بدءا من بزوغ الخيال والعقل وحتى الفترة التي من المفترض أن يكون فيها مؤهلا للظهور في العالم كشاعر، أي كشاعر وموسيقي جوال، هذه الشخصية التي لم تكن –وفقا لتصورات أسلافنا– محترمة فحسب، بل كانت أيضا مقدسة».

والقصيدة على نمط قوطي رفيع كما يوحي بذلك هذا المقطع:

متنوعة وغريبة كانت الحكاية ذات النفس الطويل،

التي روت عن الأبهاء والفرسان وأمجاد المعارك؛

أو العشاق المرحين الذين يعبون الجعة ذات اللون البندقي؛

ويغنون متيمين بالعذراء ذات اللون البندقي؛

وعربدة ضوء القمر بفضاء الغابة المسكون بالجنيات؛

أو الساحرات اللاتي يرضعن ذرية شيطانية،

ويمارسن في الكهوف الحرفة التي تند عن الوصف،

وسط الشياطين والأشباح، يطفئن القمر في الدماء،

ويصرخن وسط عاصفة منتصف الليل، أو يمتطين الطوفان الهادر.

(الكتاب ٩، مقطع ٤٤)

---

* وليم وردزورث (١٧٧٠ ـ ١٨٥٠) شاعر إنجليزي، احتفى بالطبيعة وتعتبر قصائده العاطفية أول نموذج للشعر الرومانسي الإنجليزي (المترجم).

ويدخل شيكسبير في هذه الرؤية بشكل واضح، ذلك أن البيت الذي يقول «أو الساحرات اللاتي يرضعن ذرية شيطانية/ ويمارسن في الكهوف الحرفة التي تند عن الوصف» قد زود بالهامش التالي:

إشارة إلى شيكسبير:

ماكبث: كيف الآن، يا ساحرات منتصف الليل الغامض الأسود! ماذا تفعلن؟

الساحرات: فعلا لا اسم له.

(ماكبث*، فصل ٤، منظر ١)

ورغم أن التأثيرات المحلية كهذا التأثير موجودة لاستحضار العنصر الخارق للطبيعة عند شيكسبير، فإن شكل مقطع بيتي مستمد على استحياء من سبنسر. ولست أريد أن أعطي انطباعا بأن شيكسبير كان هو المؤثر الوحيد، ذلك أن شعبية سبنسر التي ارتفعت موجتها من جديد في تلك الفترة كانت أيضا ذات تأثير بعيد المدى في الممارسة الشعرية. ومقابلة توماس وارتون بين الخيال والصحة** -التي اقتبستها عند الحديث عن درايدن- وردت في كتابه «ملاحظات عن ملكة الجنيات» ١٧٥٤، وهو الكتاب الذي مهد أرضا جديدة، بقيامه بأول دراسة نقدية مطولة عن سبنسر. وربط بيتي لسبنسر مع النزعة القوطية مستمد من كتاب الأسقف ريتشارد هورد «رسائل عن الفروسية والخيال» الذي نشر لأول مرة عام ١٧٦٢ وتم فيه تعميد بناء «ملكة الجنيات» كأسلوب قوطي، وأثنى عليه لانعدام الكلاسية فيه بالذات، وهي التي كان قد أنكرها تحيزا لنقاد أوائل القرن الثامن عشر. و«رسائل عن الفروسية والخيال» عمل آخر يلمح بقوة إلى سحر شيكسبير إذ يقول: «إن شيكسبير [. . .] بنوع من الجلال الرهيب (الذي لم تستخرجه منه طاقة عبقريته بل طبيعة موضوعه) يعطينا فكرة أخرى عما يسميه هو - سحر الجن الخشن:

---

* إحدى روائع شيكسبير، وهي تراجيديا انتهى من كتابتها فيما يقال عام ١٦٠٦، وظهرت أول طبعة لها عام ١٦٢٣ (المترجم).

** الصحة مفهوم انتشر في الآداب الأوروبية في كل العصور التي كانت تعتبر الآداب الكلاسية مثالا لها. وأساس الصحة، الاتساق مع معيار أو قاعدة في الإنشاء الأدبي أو التعبير اللغوي - عن معجم مصطلحات الأدب للدكتور مجدي وهبة (المترجم).

لقد حجبتُ
شمس الظهيرة، وحشدت الرياح المتمردة،
وبين البحر الأخضر وقبة السماء الزرقاء،
أشعلت حربا هادرة [. . .][٢٤].

هنا سلسلة تعبيرات مترابطة -جلال، طاقة، عبقرية- تقود نحو اقتباس من حديث بروسبيرو عن «فنه الجبار». و كما يحدث كثيرا في تلميحات الرومانسيين إلى «العاصفة» أصبح شيكسبير ساحر نفسه[٢٥].

وهورد Hurd واحد من النقاد الكثيرين في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، الذين يحاولون إثبات أن الشعر لا ينبغي عليه بالضرورة أن يتبع الطبيعة، وأن الخيال المبدع قد يماثل الظاهرة الخارقة للطبيعة أكثر بكثير من تماثله مع الظاهرة الطبيعية. وهنا يحدث انسلاخ ظاهر عن النظرية الجمالية في بواكير القرن الثامن عشر. ففي عصر بوب وأديسون، ربما منع شيكسبير النقاد الإنجليز من الارتباط كثيرا بقواعد الكلاسية الجديدة، لكن المبدأ الجوهري، وهو مبدأ اتباع الطبيعة بقي سائدا. غير أننا بمرور الزمن نصل إلى هورد -أو جلبرت كوبر في الواقع- بتمييزه بين «الفن الآلي القائم على رص مقاطع لفظية معا بطريقة متناغمة، وبين «الحماية المتوهجة للروح» عند الشاعر العبقري -لقد حدث تغير واضح، ولم تعد عبقرية شيكسبير المتمردة مجرد استثناء معوق إلى حد ما بالنسبة للأذواق الكلاسية، فهي الآن الجوهر الحقيقي للشعر. وعلى حد قول كوبر «هذا وحده هو الشعر».

هذه النقلة في تأكيد الأهمية تفسر رأي معجم أكسفورد الإنجليزي في أن الفترة الزمنية المحيطة بعام ١٧٥٠ كانت نقطة تحول. بيد أن التعبد الوثني الشامل على وجه التقريب لشيكسبير في إنجلترا طوال القرن، كان يعني أن تقديس العبقرية يعود في تاريخه إلى ما قبل عام ١٧٥٠ بفترة طويلة، إذ كانت نقطة التحول منصبة على نظرية الجمال، وليس على مسلمات وعادات جمهور القراء ورواد المسرح. فمنذ أربعينيات القرن الثامن عشر، اشتد تقديس الشاعر والمنشد المتجول، وذلك بفضل دافيد جاريك* في المقام الأول، الذي أُعلِن (وليس هو نفسه الذي أعلن البتة) أنه الكاهن

* دافيد جاريك، ممثل إنجليزي ومدير مسرح، عاش في القرن الثامن عشر (المترجم).

الأعلى لشيكسبير على الأرض. والواقـع أن جاريك كـان يبني على ذوق عام مـوجود من قبل، إذ كـان شيكسبير بـالفعل أكثر كتـاب الـدراما الـذين تـؤدى أعمالهم على خشبة مسرح لندن على نحـو متكرر. وكانت الأكـاديمية -كما يحدث كثيرا- متخلفة وراء الجماهير. وقد نوه هـورد في «ملاحظات على فن الشعـر» ١٧٤٩ أنه بتخلي النقاد عن تسلط الفن عليهم، فإنهم بذلك يجارون الجمهور فيما يـريد -وضمنا- فيما يؤمن به بـالفعل: يقول: «جاء وقت كان فيـه فن جونسون يعتبر أعلى مستـوى من أقدس نشـوة يتيحهـا شيكسبير. والعصر الحالي مقتنع تمامـا بخطـأ هـذا الـرأي، فعبقـريـة شيكسبير تؤله بدورها الآن على نحـو وثني. ومن حسن حظ الذوق العام، أن هذا لم يكن ينطوي على مبالغة شديدة»[٢٦]. وجدير بالذكر في هذا المقام أن الاتجاه لم يمتد إلى ثلاث من المسرحيات الأربع التي كانت أكثـر شيوعا في النصف الأول من القرن، وهي هاملت وعطيل (رغما عن ريمر!) والجزء الأول من هنري الرابع. وكانت ماكبث التي مثلت عن النسخـة التي عدلها السير وليم دافينـانت، هي الاستثناء من هـذا، حيث إن شعبيتها لم ترجع إلى التعديلات التي جعلت المسرحية أكثر احتشاما، ولا إلى تهذيب اللغة واستبعـاد حارس البـوابة، وإنما تعـود إلى أساليب الغنـاء والرقص غير الكلاسية تماما التي انخرطت فيها الساحرات.

والتغير الملحـوظ في نظريـة الجمال يمكن أن يـدرك من بعض العناوين المميـزة. ففي حـوالي عـام ١٧٠٠ يكتب جـورج جـرانفيل (لـورد لانـز داون) مقـالا يهاجم «شطحات الخيـال المتكلفة في الشعر»، ونحـو عام ١٧٢٠ يصنف تشارلـز جيلدون «قوانين الشعر»، وابتـداء من عام ١٧٥٠ تظهر كتب تحمل عناوين مثـل «رسالة عن العبقريـة» (وليم شارب ١٧٥٥)، ومثل «تأملات في الأصالـة عند المؤلفين» (إدوارد كابل ١٧٦٦). غير أن نقطـة التحول في نظرية الجمال لا تكـون أبدا مطلقة. وكما أن تقديس الأصالة كان موجودا قبل عام ١٧٥٠، كذلك فإن تقديس الصحة يبقى حيا في النصف الثـاني من القرن. وأشهـر قطعة نقـد شيكسبيرى تنتمي إلى العصر، وهي مقدمة جونسون، نشرت عام ١٧٦٥، ولكنهـا تتبنى خطة الموازنة بين المزايا والأخطاء التي كانت من سمات سنوات سـابقة. كذلك فإن أكنسايـد لم يقدم فحسب قصيدة عن الخيـال تتسم بـالتطلع عن المستقبل. وتـزدحم بالتلميحـات إلى قـوة شيكسبير

الخلاقـة، بل قدم أيضـا «موازنـة بين الشعـراء» في جدول ضم المتنـافسين ولم يغض الطرف عن أخطاء شيكسبير. وبينما أحرز الشـاعر الجوال درجات القمة (ثماني عشرة نقطة من عشريـن) مقابل «التناسق الـوجداني» و«النـاحية الـدرامية» و«التعبير» عن «الأحـداث العرضيـة»، فقد نـال عشر نقاط فقط عن «الـذوق» و«النظم»، ورسب رسوبا تـاما في «التناسق النقدي» (والـذي أعطاه أكنسايد فيه صفـرا). ولقد ظهرت مـوازنة أكنسـايد عـام ١٧٤٦ . ومن الأمـور ذات الدلالـة أنه عنـدما نشر «مقيـاس شعري» مماثل بعد ذلك بـاثني عشر عاما، قدمت فيه فئة جـديدة على رأس القائمة من ذوي «العبقـريـة» وأحرز شيكسبير وحـده تسع عشرة درجـة من عشرين. وقـد أوضح أكنسايـد أن جدوله كـان مبنيا على أساس «مقيـاس الرسامين»لـروجيه بيل، الـذي وضع القاعـدة التي تقضي بأن إحـراز عشرين نقطة يـدل على بلوغ أعلى حـد للكمال، يفـوق تذوق أو معـرفة حتى أعظم نـاقد، وأن «درجـة تسع عشرة هي أعلى درجـة يمكن أن يـدركهـا العقل البشري، ولكن لم يتم التعبير عنهـا بعـد، ولم يُتم إنجازها حتى أعظم الأساتذة»، ومن ثم فإن ثماني عشرة درجة كانت هي أعلى علامة أمكن إحرازها. وهكـذا كان منح شيكسبير تسع عشرة نقطة في العبقريـة وساما غير عادي بالنسبة إلى «المقياس الشعري» لعام ١٧٥٨ وساما غير عادي(٢٧).

وتثير الحماسـة الجديـدة دائما رد فعل بين من هم أكثر اعتـدالا أو تحفظـا. ولهذا كتب جونسون في العدد ١٥٤ من (رامبلر Rambler) يقول «إن المرض العقلي للجيل الحاضر» يتمثل في «الاعتماد الكـامل على العبقريـة التي لا تؤيـدها (الـدراسة) وعلى الحكمـة الفطريـة»، ممـا يـدل على عدم الالتفـات بصـورة كـافية إلى ضرورة محاكـاة (الكلاسيين) ومعـرفة الكلاسيـات وشبيه بهذا ما قالـه السير جوشوا رينـولدز من أن الغرض من محاضراتـه لطلاب الأكاديمية الملكيـة كان هو تحذيـرهم «من ذلك الرأي الـزائف، وإن كان سـائدا بين الفنـانين، عن القوى الخيـالية للعبقـريـة الفطريـة، وكفايتها لإنجاز الأعمال العظيمة»(٢٨).

وربما كـان كتاب إدوار يـونج «آراء حول مـدلول الإبـداع الأصيل» الصادر عـام ١٧٥٩ أكثر البيانـات دفاعا عن العبقرية الأصيلـة. وكان الدكتور جونسـون شديد الحسـاسيـة إزاء هـذا الكتـاب الصغير، إذ «أدهشـه أن يجد يـونج يتلقـى مـا ظنـه

(جونسون) حقائق أساسية عامة وشائعة على أنها بدع مستحدثة [. . . .] ولذلك أعتقد أن يونج لم يكن عالما كبيرا، ولم يدرس فن الكتابة دراسة منتظمة»[٢٩]. ولكن القراء في ألمانيا كان لهم رأي مختلف: فهناك كانت «الأفكار الليلية عن الحياة والموت والخلود» ليونج، منتشرة على نطاق واسع، إذ توافقت همومها مع هموم أصحاب حركة «العاصفة» والاندفاع» الوليدة، ولذلك ظهرت لكتاب «الآراء» سابق الذكر ترجمتان خلال عام واحد. وقد لعب هذا الكتاب مع كتب بريطانية أخرى مثل كتاب اللورد كيمز «عناصر النقد» (١٧٦٢) وكتاب جورج براون «رسالة عن ارتقاء» [. . . .] الشعر والموسيقى (١٧٦٣) دورا بارزا في تشكيل نظرية هردر الجمالية، وبوجه خاص في مقاله عن شيكسبير. والواقع أن رد فعل جونسون على يونج، ورد فعل الألمان ليسا مختلفين تماما كما يبدو، إذ تفسرهما بلاغة كتاب «آراء» المبالغ فيها. ويحقق يونج تأثيره من خلال ترسيخ الانقسام الثنائي الصارم. «المعرفة نحن نحمدها، والعبقرية نحن نجلها، تلك تمنحنا المتعة، وهذه تمنحنا النشوة، تلك تعلم، وهذه تلهم، وهي ذاتها ملهمة، لأن العبقرية من السماء والمعرفة من الإنسان»[٣٠] (والعبارات مرتبة في توازن وإن حظيت العبقرية بنعت أقوى، فكفة الميزان هنا مائلة بسبب إضافة «وهي ذاتها ملهمة») وحيث كان آخرون يشرعون في تقديم نبذات فلسفية وسيكولوجية عن العبقرية، كان يونج قد بلور عددا من الأفكار الرئيسية في حكم وتعاليم ناصعة ومثيرة في وقت واحد.

وفي فن شعر الكلاسية الجديدة تسير محاكاة المؤلفين القدامى ومحاكاة الطبيعة يدا في يد وعلى النقيض من ذلك، يفصل يونج هذين الأسلوبين في الممارسة، ويقصر تعبير المحاكاة على محاكاة المؤلفين، ويثني ثناء شديدا على الكتاب، الذين يتصلون مباشرة بالطبيعة، باعتبارهم كتابا أصلاء. وهو يؤكد ذلك بقوله: «إن الأصلاء لا ينشأون إلا من العبقرية» (ص ٣٤). ويرى جونسون أن العبقرية والمعرفة كلتيهما تعتبران سجايا، بينما يحاول يونج البرهنة على أن «العبقرية» أحيانا ما تدين بتألقها الأعظم إلى إهمال المعرفة» (ص ٢٩). ولقد حاول دنيس أن يثبت أن شيكسبير كان يمكن أن يكون أعظم مما هو عليه لو أضاف المعرفة إلى عبقريته. أما يونج فيرى أنه كان سيصبح أدنى مستوى. «من يدري ما إذا كان من المحتمل أن

يكون حظ شيكسبير من التفكير أقل لو أنه كـان قد قرأ أكثر؟». و«شيكسبير لم يمزج نبيـذه بماء، ولم يوهن عبقـريته بـأي محاكاة مبتـذلة (ص ٨١، ٧٨) وبحـدس تنبئي صائب ينتهي كتاب «آراء» بنقد لمسرحية كاتو* لضحالتها وتكلفها.

وتتضمن استعـارات يـونج تلك الاستعـارة عن السـاحـر، إذ يقـول: «تختلف العبقرية عن الإدراك الجيـد، كما يختلف الساحرعن المعماري الجيد، فـذاك يرفع مبناه بوسائل خفية، وهذا بالاستخدام البـارع للأدوات الشائعة. ومن ثم فإن العبقرية قد افترض فيها دائما أن يكون فيها شيء ما سماوي» (ص ٢٦ ـ ٢٧). والتلميح إلى فكرة الإلهام السماوي القـديمـة تـذكرنـا بأن وجهـة نظـر منتصف القـرن الثـامن عشر عن العبقـرية ليست جـديـدة بأية حـال. والحاصل أن مفهـومي الشعر المختلفين أشـد الاختـلاف واللـذين تـوارثهما العـالم الحديث عن القـدمـاء -وهما المحـاكـاة والإلهام (الجنون)- قد أصبح ثانيهما هو المفهوم الغالب.

وهناك صـورة بلاغية أكثر جـدة من صورتي السحر والإلهام السماوي نجـدها في النص التـالي: «قد يقال عـن «الأصيل» إنه من طبيعـة نباتية، فهـو ينشأ تلقائيـا من الجذر الحيوي للعبقـرية، وهو ينمـو وليس مصنوعـا: والمحاكاة في الغـالـب نوع من الصنعة التي تتكـون عن طريق الميكانيكا أو الفـن أو العمل من مواد سابقة الـوجود وغريبة عنها) (ص ١٢). وكان من الشـائع في القرن الثامن عشر الميلادي أن تصف الكتابات العلمية نمو الكائنات العضوية الحيـة بأنه تلقائي، بيد أن هذا أقدم شاهد أعرفه يستخدم كلمة «تلقائي» في سياق الإنتـاج الشعري، فهو إرهاصة مهمة للقول المشهور لوردزوورث «كل الشعر الجيد فيض تلقائي للمشاعر القوية». والحط من قدر الفن الآلي أمر مألوف (شاهدناه عند كـوبر)، والفكرة العامة التي ترى أن أعمال الفن لها شكل عضوي -هـذه الفكرة ذات تـاريخ طويل في تراث الأفـلاطونيـة الجديدة، ولكـــن الجـــديد عند يـونج هو وضع الفكـرتين معا. وتمييـزه الحاد بين العضـوي والآلي يسبق المبدأ الذي سوف يشكل النظرية الجمالية عند كولردج** وشليجل**.

* كاتو تراجيديا كتبها أديسون عام ١٧١٣ ـ راجع الهامش السابق عنها (المترجم).

** الأول هو صمويل تيلور كولردج (١٧٧٢ ـ ١٨٣٤) شـاعر رومانسي وناقد إنجليزي. والثاني هو أوجست فلهلم فـون شليجل (١٧٦٧ ـ ١٨٤٥) نـاقـد رومـانسي ألماني اشتهـر بترجماتـه لشيكسبير(المترجم).

وعن طـــــريـق المشتغلين بعلم الجمال مثـل ج . ج . زولتسر، تشرب التراث الألماني استعـارة يونج ، حيث كـانت العضوانيـة* الهم الـرئيسي لهردر وكــانْتْ ، وكثيرين آخـرين . وهكـذا تعقـد المفهوم واتسم بـالعمـوميـة إلى أن لقي أوضح وأتم بيـان في محاضرات شليجل ، تلك المحـاضرات التي أعاد منهـا كـولردج تصـديـر المقولـة إلى إنجلترا في الصيغة المشهورة التالية :

يكـون الشكل آليا عنـدما نطبع على أيـة مـادة معطاة لنـا ، صورة محددة سلفـا وليست ناشئـة بالضرورة عن خواص تلك المادة ، كما هي الحال عندمـا نُعطي كتلة من طين طـري أي شكل نـرغب في أن نحتفظ به حين يصبح صلبـا . أمـا الشكل العضوي فهـو على العكس من هذا ، فطري يتشكل حسبما ينمو ذاتيـا من داخله ، وكمال نموه هـو كمال شكله الخارجي نفســه ، فكما تكون الحيـاة يكون الشكل . إن الطبيعة وهي الفنان العبقري الأول والتي لا تنفد مع تنــوع القوى ، هي بالمثل ذات أشـكال لا تنفد(٣١) . ويجب ألا يغفل الإنسان أهمية شيكسبير والعبقرية genius في هذه الصيغـة ، فسياقها يـدور حول البحث عن العلاقـة بين العبقرية والقـواعد وتفنيد إساءة فولتير إلى شيكسبير لعدم انصيـاعه لوحدات** الكلاسيـة الجديدة ولقواعد الذوق فيها . وكلمة (genial من الكلمات الأساسية في لغة كولردج ، لأن «الأرواح الحارســـة genial spirits» إشارة ضمنيـة وردزورثية ميلتـونية حيـوية في شعره ، و«مبادئ النقد الـ genial» تعبير رئيسي في نظريته الجمالية)(٣٢) .

وينبغي على المرء ألا يفرط في الادعاءات لصالح يونج ، ففي حين يضع هو تمييزا دقيقا بين الأعمال المبتكرة والأعمال المقلدة ، يقدم كل من شليجل وكولردج تعبيري آلي وعضوي ، كجـزء من نظرية أشـد تعقيدا بكثير لعمليـة الإبداع الفني ، ومن ثم فإن «المواد سابقة الـوجود» تعني ببساطة عند يـونج الكتب السابقة ، بينما يعني «الشكل المحدد سلفـا» عند كـولردج كل مـا يدرك بـالحواس ، وذلك مقابل مـا يبتدع بشكل

* العضوانية ترجمة للكلمة الإنجليزية Organicism و هي النظرية القائلة بأن العمليات الحيوية تنشأ من نشـاط أعضـاء الكـائن الحي كلهـا بـوصفهـا نظـامـا متكـامـلا ــ راجع المورد لمنير البعلبكي (المترجم) .

** المقصود بالوحدات هنا الأسس الثلاثة للبناء الدرامي المأخوذ عن فن الشعر لأرسطو، وهي وحدة الحدث ووحدة المكان ووحدة الزمن (المترجم) .

جديـد بقوة الخيال الموحـدة -وتمييز كولردج مـرتبط ارتباطا وثيقـا بها بين الخيال الحي الموحد وتداعيـات الخيال الآلية . وليس إطراء يونج لشيكسبير في الـواقع جليا جلاء مديح كولردج . . فقرب نهاية كتاب «آراء» تتسلل عبارة «على الرغم من كل أخطائه» (ص٧٨)، وما كان من الممكن أبدا أن تتسلل إلى لغة النقد الرومانسي في ذروته .

وفي وقت متزامن مع كتاب يونج «آراء» كان المشتغلون بعلم الجمال من أصحاب حركـة التنويـر الاسكتلنديـة يطورون بحثـا مفصلا للعـلاقة الحميمـة بين شيكسبير والعبقريـة والخيال، تلك السلسلـة من الاهتمامات التـي كانت أسـاسية جـدا لدى الرومانسية وفي «مقال عن التـذوق» لألكسندر جيرارد نُشر أيضا عام ١٧٥٩ ، فصل يدرس مسألـة ارتباط «التذوق بالعبقـرية» ويذهـب جيرارد إلى أن «إحاطـة أو شمول الخيال» هي «الخاصية الأولى والرئيسية للعبقرية»[٣٣] . ولتفسير عمل العبقرية يحيل القـارئ إلى البـاب الثالـث من كتاب أكنسـايـد «متع الخيـال» . وفي عـامي ١٧٥٨ و١٧٥٩ كان جيرارد منشغلا ببحث مطول عـن العبقرية أتمه أخيرا ونشره عام ١٧٧٤ تحت عنوان «مقال عن العبقـرية» . وقد مارس هذا المقال ـ مع «مقـال عن العبقرية الأصيلة» لوليم دوف (١٧٦٧)- تأثيرا بنّاء على الرومانسية يرجع إلى حد كبير لشهرته في ألمانيا . فقد شكلت نظرية جيرارد عن العبقريـة نظرية يوهان نيقولاوس تيتن J.N. Teten عن القدرة على التعبير الشعـري، وشكلت هذه نظـرية كولـردج عن الخيال الثـانـوي[٣٤] . ولم يكن هناك مثال أكثـر من ذلك حيوية للاتجاه من حركـة التنوير الاسكتلندية إلى حركة «العاصفة والاندفـاع» إلى الرومانسية الإنجليزية، ولكن ماهو السبب في هذه الشعبية التي نـالها جيرارد في ألمانيا؟ والإجابة عن هذا السـؤال يقدمها تعليق لماح جـدا على «مقال عن العبقـرية» في «المكتبـة الألمانية العـامة» . إنـه كتاب رائع! ولب الموضوع الذي يتناوله أن العبقرية تعبر عن نفسها بصورة واضحة جلية في الابتكـار الذي يتـأتى عن الخيال، وهـذا الخيـال بـدوره يعتمد على تـرابط الأفكـار (. . . .) إن هـــذا العمل إنجـاز عظيم . ومعظـم الأمثلـة مقتبســة من شيكسبير. ويقتبس جيمس إنجل هذا في كتابه عن «الخيال الخلاق» ويعلق قائلا إن «استخدام جيرارد للثقـاة المعتمـدين في الأدب كـان مقبـولا جـدا، ولكن الأمثلـة المأخـوذة من شيكسبير أثبتت أنها أمثلة لا تقاوم»[٣٥] .

والعبقريـة عند جيرارد تأتي من الـداخل لا من الخارج، وهي قوة عقليـة وليست وسيطا سماويا. وهو يؤكد أن «العبقرية في صميمها هي القدرة على الابتكار»(٣٦). (يقصد بـالابتكار ما نعنيه نحن بـالقدرة الإبداعية). ويسأل عن القـوة العقلية التي تهب الإنسان هذه القدرة -أهي الحس أم الذاكرة أم الخيال أم الحكم؟ ثم يختتم قائلا بأن الخيال هـو مفتاح السر، ولـو أن ملكة الحكم قد تسـاعد في إكمال وتـرتيب ما تم ابتكاره. وفي البـدايات الأولى للكتاب تـأكيد أن عبقريـة شيكسبير تضعه على رأس الشعراء المحدثين، وعلى الـرغم مما فيه من أخطاء عظيمة بقـدر عظمة مواطن الجمال عنـده، فعبقـريتـه أعظم من عبقـريـة ميلتـون بفضل «تفـوق ابتكـاره» (ص ١٣). والأخطـاء التي يتحدث عنهـا جيرارد، تعـزى إلى افتقار شيكسبير إلى الحكم -وهـذا مثال آخر يبين كيف يمكن أن يقترن تأكيد «رومانسي» في ظاهره على الخيال والعبقرية بتحفظات اختص بها القرن الثامن عشر على خروج شيكسبير عن الذوق.

العبقـرية عنـد جيرارد إذن تنشأ من الخيـال. ولكن كيف يعمل الخيال؟ إنـه يعمل من خلال التداعي: وهذا المبـدأ يعالج في الجزء الثاني من المقال في فصول تحمل عنـاوين كهذه.. «عـن المصادر الخيـاليـة لضروب العبقريـة» و«عن تأثير الانفعـالات على التداعي» و«عـن هيمنة مبـادئ التـداعي». وفي هذه الفصـول نـوقشت القضيـــة بـاستخـدام أمثلـة مقتبســة من شيكسبير. ويستعين الفصل المكتوب عن الانفعـالات بنخبة كبيرة من المسرحيـات أثناء فحصـه للكيفية التي ينشط بها العقل تحت وطأة الانفعـال الشـديـد، ثم في تحليل عمليـة التـداعي، تستخدم لغة المضيفـة الآنسة كويكلي في الجزء الثاني من هنري الـرابع، وبومباي في مسرحية دقـة بدقـة كشاهد أولي بيّن (٣٧). و لا يقل تمركز مقال جيرارد حول شيكسبير إلا في الجزء الثـالث الـذي يعنى عنايـة أكبر بـالفـرق بين العبقريـة في العلوم والعبقرية في الفنون الجميلة.

ويعتبر مقال دوف عن العبقـرية الأصيلة [....] في الفلسفة والفنـون الجميلة وفي الشعر على نحو خاص، أقل تعقيدا من الناحية السيكولوجية من مقال جيرارد، لكنه أكثر حماية في دعواه بأن الأصالـة الشعرية هي أعلى شكل من أشكال العبقرية. ويـرى دوف أيضا أن الخيـال المرن المترابط شرط أساسي للعبقـريـة. وهو يـربط مثل

كثيرين من قبله، العبقرية الأصيلة بما هو خارق للطبيعة، ويرفع شيكسبير لأسمى منزلة لأنه «الكاتب الإنجليزي الوحيد الذي تجرأ بجسارة مدهشة على أن يقتحم بقوة حدود دولة منعزلة، ويكتشف أرض الأطياف والأشباح والأحلام»(٣٨). بيد أن إطراء هذه السمة المميزة للعبقرية الخلاقة وغير العادية، يسير جنبا إلى جنب مع النقد الذي يذهب إلى أن الطابع الغالب على كل مؤلفات شيكسبير هي «عظمة الخيال المفاجئة وجموحه وحماسته» (ص١٦٢). ومعظم هذا هو المادة التقليدية للقرن الثامن عشر، بيد أن التأكيد المتكرر للخيال يحدد موقف دوف على أنه بشير آخر لـ «الرومانسية». وتعليق كالتعليق التالي يشعرنا بأثر كولردج، يقول التعليق: «ليس الخيال هو تلك الملكة التي يستعين بها العقل للتفكير في أوجه نشاطه فحسب، بل هي أيضا التي تجمع الأفكار المتنوعة المنقولة إلى الإدراك عن طريق قناة الإحساس» (ص٦). وكل ما كان مطلوبا بعد ذلك هو استبعاد كلمات مثل «مفاجئ» والتخلص من الادعاء بأن شيكسبير كان يفتقر إلى الحكم، ولقد تم هذا التطور أخيرا في نقد شليجل، بل في نقد كولردج قبل كل شيء، حيث ظهرت بوضوح ولأول مرة، الوحدة الحقيقية لمسرحيات شيكسبير بفضل نظرية الشكل العضوي.

وهنا نصل إلى مفارقة، فزيادة تأكيد أن العبقرية هي جوهر الشعر كانت أمرا أساسيا لرفض الكلاسية الجديدة، غير أن معيار العبقرية كان يستخدم في كثير من الأحوال عذرا لتجنب التحليل. ومن الأمور التي لها دلالتها أن الكثيرين من نقاد القرن الثامن عشر وجدوا أنفسهم يلجأون إلى التنصل من عجزهم تجاه الشعر بقول قائلهم: أنا لا أدري*(٣٩). وفي مدخل مذكرة وضع لها ت. م. ريزور عنوانا يساعد على فهمها -وهو «حكم شيكسبير مساو لعبقريته» ينتقد كولردج بقسوة عبارات كعبارة دوف «عظمة مفاجئة وجموح وحماسة» حيث يقول:

إنهم يتكلمون عن شيكسبير بوصفه نوعا من فلتات الطبيعة الجميلة، ماردا مبهجا، شديد الجموح في الواقع، وبلا ذوق أو حكم، ولكنه مثل البلهاء الملهمين الذين يبجلهم الناس تبجيلا شديدا في الشرق، ويغمغم وسط أغرب الحماقات،

---

* هذه عبارة فرنسية نصها «Je ne sais quoi» (المترجم).

بأجل الحقائق. وفي تسعة مواضع من عشرة ورد فيها اسمه المهيب وجدته يذكر مقترنا ببعض النعوت مثل «جامح»، و«مفاجىء»، و«غير متوقع» «وابن الطبيعة القح» إلخ... إلخ. ولو كان هذا كله صحيحا لوجب علينا أن نسلم به (...) ولكن لو كان كذبا فهو كذب خطر، لأنه يشجع على اللجوء لخداع الذات الخفي -ويمكّن في الحال إنسانا مغرورا من التهرب من ازدراء قارئه عن طريق إطراءات عامة منمقة لشيكسبير، والتذرع بما قاله هو نفسه (أي شيكسبير) لمعالجة ما عجز عقله عن فهمه، وفشلت نفسه في الإحساس به، دون تحديد أي سبب أو إرجاع رأيه إلى أي مبدأ واضح[٤٠].

إنه لأمر قاس وإن لم يكن مجحفا على أية حال أن يتهم بعض نقاد الكلاسية الجديدة بمحاولة الهرب من ازدراء قرائهم «بإطراءات عامة منمقة لشيكسبير». فلقد كان النقد الشيكسبيرى الرومانسي جديدا -ويظل مفعما بالحيوية حيث يبدو الآن كثير جدا من مقالات القرن الثامن عشر فاقدا للحياة- لأنه كان غنيا بالعاطفة وتحليليا في الوقت نفسه. وكان لدى كل من كولردج وهازلت العقل الذي يمكنهما من الفهم والنفس التي تمكنهما من الإحساس بعظمة شيكسبير، ولقد كانا أول من تعقب الحركة العاطفية والشعرية، وانحسار الشعور وتدفقه، أي مبدأ البنية العضوية الجوهري للدراما الشيكسبيرية. وقد كان من مفارقات التجديد الرومانسي أنه مجد فن شيكسبير ولم يمجد عبقريته.

وتبطل هذه المفارقة لو تم الإقرار بأن العبقرية والفن ليسا خاصتين متعارضتين، وهذا هو الذي فعله أحسن نقاد القرن الثامن عشر. إن التصورات الخاطئة عن الفن والأصالة المبدعة هي التي تؤدي إلى تصور أنهما متعارضان. والفن الصادق يبزغ من الباطن وليس من فرض القواعد أو الأشكال المحددة سلفا. ولقد خطا جيرارد خطوة إلى الأمام باقتراح أن جوهر الإنجاز الفني هو العبقرية، ليس بمعناها الغامض، وإنما بوصفها قوة خيال محددة، وإن كانت لا واعية. أما كولردج ـ الذي ألف بين أفكار تتنس (الذي تعلم من جيرارد) وشيلنج وكانْت وشليجل ـ فقد رأى أن الخيال إنما هو قوة عضوية موحِّدة. لقد أعيد إبداع شيكسبير من جديد، عبقريا وفنانا على السواء، يعمل بوعي عن طريق قوة هي أعمق من الوعي.

أما بالنسبة لقضية الأصالة، فإن موقف دوف منها يدل على خطأ في الفهم. فقد أدى به اهتمامه بالأصالة إلى نشر تكملة لمقاله المعنون «ملاحظات نقدية على كتابات أشهر العباقرة المبدعين في الشعر» (١٧٧٠)، ادعى فيها أن العباقرة المبدعين بصورة كاملة هم فقط هوميروس وأوسيان وشيكسبير. ولقد تبوأوا هذه المنزلة لأنهم أولا وقبل كل شيء قد صنعوا أصالتهم بأنفسهم: فدوف يتناول «الأصالة» بمعنى «القدوم أولا» أو «السبق» الذي يعتبره العلامة المطلقة للأصالة الخلاقة ومن ثم للعبقرية. وموقفه أساسا يتبنى ما يمكن وصفه بالبدائية، وهو ناشيء إلى حد بعيد من الرواج الذي لقيته في الستينيات من القرن الثامن عشر «ترجمات» جيمس ماكفرسن* لأشعار أوسيان المنشد الشاعر الملحمي الغالي المتجول. بيد أن هذا النوع من الأصالة لا وجود له في الفن. . فكل عمل يتوقف على أعمال سابقة وعلى التوقعات السابقة لجمهوره. ومبدعو دوف العظام ليسوا مبدعين بالمعنى الذي يذهب إليه، فهوميروس كان له أسلافه، بل إن هوميروس ربما يكون هو أسلاف نفسه، وذلك لو قبلنا أنه كان تراثا وليس فردا. ويمكن بصعوبة أن يوصف أوسيان بأنه مبدع، حيث إنه كان من صنع القرن الثامن عشر. و عبقرية شيكسبير لم تنشأ «من يد الطبيعة كما نشأت الإلهة بالاس من رأس الإله جوف**، كاملة النمو تامة النضج»(٤١). وقد قال كولردج إن العبقرية يمكن أن تلاحظ «في التفوق المتنوع للترجمة والانتقاء والترتيب»(٤٢). وقد بينت الدراسات المتعمقة الحديثة أن فن شيكسبير اعتمد على تمثل وإعادة تشكيل الأدب الموروث والتقاليد الدرامية.

ولست أريد أن أؤيد دعاوى كولردج على حساب نقاد القرن الثامن عشر، فهم لا يهيبون كلهم في إفاضة بـ «العبقرية» وبـ «الأصالة» كخاصتين تستعصيان على التحليل. وبناقد مثل الأسقف هورد يمكن أن يكون شكاكا على نحو مؤثر كما هي

---

* جيمس ماكفرسن شاعر اسكتلندي ومترجم من القرن الثامن عشر، نشر شعرا ادعى أنه مترجم عن أسطورة المنشد المتجول والشاعر الغالي أوسيان. راجع الهامش السابق عن التأثير الهائل لهذه الترجمات المنحولة (المترجم).

** بالاس اسم آخر للإلهة أثينا، إلهة الحكمة العذراء والفنون، وتحكي الأساطير أنها ولدت من رأس زيوس. أما جوف فهو اسم آخر للإله جوبيتر (المترجم).

الحال في المقطع التالي من «رسالته عن المحاكـاة الشعرية» لعام ١٧٥١ ، حيث يوازن مابين صور روميو والصور المشابهة عند هوميروس وفرجيل حين يقول :

انظري ياحبي، ما يخططه الحسود

الذي يشد وثاق السحب المتقطعة في الشرق الأبعد .

لقد انطفأت شموع الليل والنهار الجذل

يقف على أطراف أصابع قدميه فوق قمم الجبال الضبابية

(٣ ـ الأبيات من ٧ ـ ١٠)

والقارئ بـلا شك سوف يعلن للـوهلة الأولى أن هـذا وصف أصيل مبتكر. لكن لماذا؟ إننـا لا نجد جـزءا واحدا منه يتعـذر علينا أن نتتبـع أثره لـدى شعراء آخرين . [. . .] والصـورة الأخيرة التي تستوقف القارئ إلى حـد بعيد لا تختلف اختلافا جوهريـا عما لدى فرجيل وهوميروس . [. . . .] ولكن الاختلاف يكمن هنا ، فتعبير هـوميروس عن نفاد الصبر هذا تعبير عام ، وكـذلك تعبير فرجيل ، ثم إنـه جـاء وفقا لما تطلبتـه المنـاسبـة وبجهد أقل . أمـا تعبير شيكسبير فـدقيق وخاص لأن نفـاد الصبر موضـوع أمامنـا . وقد صـور للعين في حالـة وقوف على أطراف الأصـابع [. . . .] وهذه المقدرة –وهـو مايجب أن نعترف بـه– سمة من أوثق سمات العبقرية الحقيقية ، ولو وجدناها بشكل عام عند أحد الكتاب ، فقد نتجرأ ونعتبره أصيلا مبتكرا دون أدنى شك(٤٣) .

وينبغي أن يـذكرنـا هذا التحليل بأنـه في حين كان مصطلح «النقـد العملي» من ابتكار كـولردج ، فإن التكنيك (أسلـوب الصنعة) كان يمارس في القـرن الثامن عشر –تمامـا كما كان يمارسـه لونجينـوس– بوصفـه وسيلـة لتكوين أحكـام قيمة وتحديـد الخصائص الدقيقة للعبقرية والأصالة .

وقد أصبحت العبقـرية هاجسا رومانسيـا لأنها كانت التصور الـذي يبدو أنه يكفل الفرديـة . وهي وفقا لما يقوله تـوماس ماكفرلانـد «نظير للتفرد ومطمح أمل الفـرد على الـدوام حتى وإن لم تتحـول إلى واقع(٤٤) . وربما يكـون هـاملت هـو النموذج الأول للوعي الفردي ، لكن شيكسبير لم يكن هاملت . ولو كان أي شيء

أصلا فقد كـان هو النموذج الأول للجماعية وليس للفردية . لقـد عاش -ولايزال يعيش- مع جماعة الفنانين (أو -وفقا لتعبير هـازلت- وسط أرستقراطية الأدب). ونحن لا نعني بشيكسبير شخصـا بل نعني بـه كيـانـا مـؤلفـا من أعمال، وذلك الكيان قـد تشكل عن طريق أفـراد عديـدين -عن طريق أوفيـد وغيره ممن سبقوا شيكسبير، وعن طريق مارلو ومن تقدم عليه من المسرحيين الآخرين، وعن طريق الممثلين في فرقته والجمهور، الذي لا تتم أي مسرحية دونه . وفضلا عن ذلك فإن القيمة الحقيقيـة لشيكسبير هي أنه لا يمكن حصره في حيـاة وليم شيكسبير. فهو -كما أدرك صديقـه جونسون- «لا ينتمي لعصر وإنما لكل العصـور»، فمجتمعه يمتد لحياته بعد الموت ولمكانه في الحياة الثقافية اللاحقة وتأثيره على حياة اللاحقين من القراء والكتاب والمترددين على المسرح ووضعـه كشاعر قومي . إنـه يعيد كلمة عبقـرية إلى أصـولها، إلى فكـرة المعبود الحارس : إنـه يتحكم في هـويتنـا القوميـة ومفهومنـا عن الأدب على السواء . لقد أصبـح شيكسبير «عبقري جزيـرتنا»، كما أصبح كذلك عبقري الفن، وليس العبقري العاري عن الفن .



الفصل الخامس

جوته والعبقرية

مايكل بدو

أدت فكرة العبقرية في إنجلترا في منتصف القرن الثامن عشر وظيفتين بارزتين، فقد أتاحت للتقليديين تبني ظاهرة شيكسبير دون تحامل على المعتقد «السلفي» المحافظ للكلاسية الجديدة، وقدمت للمجددين السلاح الذي يهاجمون به نفس هذه الكلاسية. الوظيفة الأولى نجدها في مقال أديسون في العدد المائة والستين الشهير من مجلة (اسبكتاتور)، والثانية في كتاب أدوارد يونج «آراء حول الإبداع الأصيل». أما أديسون فإنه يحاول التسليم بإنجازات «العبقرية الفطرية» لدى شيكسبير وهوميروس وبندار وشعراء العهد القديم، دون هدم المثل الأعلى للكلاسية الجديدة، وهو العبقرية القائمة على التمكن من الصنعة التي قام ممثلوها «بتشكيل أنفسهم حسب قواعد معينة، وأخضعوا روعة مواهبهم الفطرية لتصويبات الفن وقيوده»(١). ويؤدي يونج نفس ذلك الدور الهدام بالتخلي عن الفعل المتوازن، وبإنكاره وجود أي علاقة للعبقرية بالصنعة الفنية، يحول قضية أديسون الخاصة «بالعبقرية الفطرية» إلى نموذج مطلق، «فالعبقرية هي المعرفة الكامنة في الفطرة، وهي بأكملها شيء خاص بنا»(٢)، أما الشكل والنظام في الفن فإنهما ينبثقان من عمليات تقوم على الحدس، ومن ثم كان نتاج العبقرية مختلفا اختلافا جذريا عن فنون الصنعة التي تتم باستخدام المهارات المكتسبة بهدف تحقيق غرض ما.

هذان الموقفان كلاهما كان جزءا من بحوث نقدية مستقرة مرتبطة بتقليد أدبي حي. ولكن الأمور كانت مختلفة في ألمانيا في ذلك الحين، وكان الموضوع الرئيسي الملح هو غياب الثقافة الأدبية القومية وآفاق تكوين هذه الثقافة. وكان هناك إجماع في الرأي على أن هناك شيئا خطيرا مفتقدا في الحياة الثقافية الألمانية، وأن ثمة رغبة عامة

شديدة في أدب ألماني قومي، ترتكز على طموحـات سياسية واجتماعية عامة. وكانت كلمة «ألماني»، في هـذه المرحلة تعني أدبا في لغة الطبقـة الوسطى، في مقابل الثقـافة الفرانكفونية المتفرنسة لطبقة النبلاء الألمانية المسيطرة. وكانت «القومية» تعني الأعمال التي تـؤكد على الـوحـدة الثقـافية لكل المتحـدثين بـالألمانيـة، رغم انقسام الأمـة إلى دويلات مستقلة متعددة(٣). وإلى جانب الاتفاق على أوسع نطاق على الحاجة إلى القيام بشيء مـا، وجد على قـدم المساواة اقتناع عـام بأن تكوين أدب قـومي إنما هو عمل ممكن. وكـانت المسألة ببسـاطة هي تحديـد مقاييس مـلائمة وتحقيقهـا، لكن الإجماع هنا أخفق للاختلاف الشديد على ماكان ينبغي عمله.

وفي بداية الثلاثينيات من القرن الثامن عشر، دافع جوتشيد* في ليبتزج عن تقليد الـدرامـا الكـلاسيـة الفـرنسية الجديـدة، وسرعـان مـا دخل في جـدال مع بـودمـر وبرايتنجر** المنظرين السويسريين اللذين كانت وسيلتهم هي بعث الأدب الألماني من خلال الملامح الشعريـة الدينية، متخذين من ميلتون مثالا يحتـذى. وعندما بدأ النصف الثاني من ذلـك القرن صرح لسينج*** بأنه يوافق جـوتشيد على وجوب أن يكون المسرح هـو مجال الأدب الجديد، لكنه أدان بشـدة دفاعه عن نماذج الكـلاسية الفرنسية الجديدة. وكان شيكسبير هو البديل الذي قدمه كنموذج أقرب ما يكون إلى الثقافـة الألمانية، ولـو أنه في الحقيقـة اعتمد على عنـاصر في مسرح فرنسـا المعاصرة، وخاصـة أعمال ديدرو**** التي كانت مشربة بـروح إنجليزية، إلى حد أنها حملت طابع تأثير ريتشارد سن***** على الحبكة والشخصية والموضوع.

---

* يوهان كريستوف جوتشيد (١٧٠٠-١٧٦٦) بـاحث وكاتب ألماني. كان أستاذا للأدب في ليبتزج، ورائدا للمدرسـة السكسونية، ورفع عبئا لـواء تطبيق المعايير الكلاسية الفـرنسية على الأدب الألماني (المترجم).

**بودمر (١٦٩٨-١٧٨٣) وبرايتنجر (١٧٠١-١٧٧٦) يمثلان المدرسة السويسريـة ولفتا الانتباه إلى الشعر الإنجليزي وخاصة شعر ميلتون (المترجم).

*** جوتهولد أفـرايم لسينج (١٧٢٩-١٨٧١) كـاتب مسرحي وناقـد ألماني من مسرحياتـه (الآنسة سارة سامبسون) وهي أول تراجيديا ألمانية وطنية عن حياة الطبقة الوسطى (المترجم).

**** دنيـس ديدرو (١٧١٣-١٧٨٤) فيلسوف وكـاتب فرنسي اشتهـر بإدارته الموسـوعة الفـرنسية الشهيرة (المترجم).

***** صمـويل ريتشـارد سن (١٦٨٩-١٧٦١) روائي إنجليـزي كـان لـرؤيته السيكـولـوجيـة واستخـدامه صيغـة الرسـائل أثـرهما الكبير على تطور الـرواية. ومـن أبرز أعمالـه باميـلا ١٧٤٠-١٧٤٧ وكلاديسا التي كانت درة أعماله، والتي أكسبته شهرة في أوروبا (المترجم).

وحتى هـذه المرحلـة، اشتركت جميع الحلـول المتنـافسـة في افتراض أن مفتـاح التجديـد الثقافي يكمن في تقليد أحـد هذه الأنماط، وأن آراء يونج هنـا كما فسرها هامـان* أولا ثم تلميذه هردر بعد ذلك، قدمت مدخلا مختلفا اختلافا أساسيا، فلقد استمد هردر من يونج برنامجا لإنشاء أدب قومي ألماني، جعل من تمثل النمط الأجنبي أمرا غير ضروري. وليس هـذا فقط، بل إنه اعتبره في الـواقع ضارا، حتى أن المؤيدين لمثل هذه الأنماط قد يتعرضـون للوم على فشل محاولاتهم في إنشاء ثقافة قومية. وقـد أشار هردر إلى شعر العهد القـديم وإلى هوميروس وبندار وشيكسبير (وأوسيـان** بالطبع) لا كنماذج تحاكى، ولكن كـأمثلة لأعمال ظهرت للـوجود عندما تم تجنب كل أنواع المحاكاة. وكـانت كل هذه الأمثلة عن العبقرية الأصيلة لما يقـول هـردر، ذات توجـه بعيـد عن الحضـارة، إذ كانت تعبيرات فطـريـة عن الإحساس القـوي، ولا علاقة لها بالتعلم أو بـالثقافة المكتسبة. ولقـد حثَّ هردر رفـاقه من أبنـاء وطنـه على أن يهجروا محاولات تقليـد الأعمال الأجنبية، وأن يتركـوا جـانبا المواضعـات الاجتماعية والأدبيـة، وأن يكـون حديثهم من القلب مبـاشرة. واعتقد هردر أنه لو تم تحطيم قيود الأنماط الأجنبية وأغلال الصنعة المدعية، لبعث التعبير الذاتي المكثف النـاتج عن هذا حياةً جديـدة في الأدب الألماني. ولقد أعلن دعوته قائلا: احتفظ بهويتك دون خوف (حيث إن الاحتفـاظ بالهوية وما يتضـمنه ذلك من اعتزاز الفـرد بانتسابه إلى أمتـه، هو من أعظم إضافات هـردر المتميزة إلى فكرة العبقريـة الأصيلة) فكل ما تحتاج إليـه أو تحتاج إليه ثقافتك القـومية، سوف يتاح لـك في قول عفوي معبر يلهمـك في حماسة متقدة. وبـدلا من وضع برنـامج تعليمي، قدم هردر أملا في خلاص للثقافة الألمانية، أملا مليئا باللهفة على مجيء عبقري أصيل ذي شخصيـة وإرادة قوية يقتحم قيـود تراث بال. وقد وجـد هردر هذا المخلص في شخص جوته.

---

* هامان (١٧٣٠-١٧٨٨) رائد حركـة «العاصفة والاندفاع» في ألمانيا. قـاوم تيار العقلانية في عصر التنويـر، وكان تأثيره عميقا في جـوته وهردر (١٧٤٤-١٨٠٣) الذي كان مبشرا بـالحركة الجديدة. وقدم في كتابه «أفكار عن فلسفة تاريخ البشرية» مدخلا متطورا لدراسة التاريخ (المترجم).

** سبق التعريف به في أحد هوامش الفصل الثالث، وأضيف هنا أن هذا الاسم قد ينطق أوشان أو أوشيان أو أوشن (المترجم).

التقى هردر بجوته عام ١٧٧٠ ، حين كان هذا طالبا يدرس القانون بجامعة ستراسبورج، وهو في الواحدة والعشرين من عمره. وكان قد كتب شيئا من الشعر اللماح، وإن كان تقليديا إلى حد كبير. وقد فتح هردر عيني جوته على قوة الشعر الشعبي وشجعه على الاطلاع على هوميروس وشيكسبير والإنجيل كأمثلة للتعبير القوي البسيط الواضح عن التجربة المكثفة، كما شجعه على جمع الأغاني الشعبية من ريف الألزاس. ولفترة من الزمن كان جوته متحمسا لنظريات هردر يتقبلها دون نقد، كما كان يقلد دون تحفظ أسلوبه النثري المتدفق. ولكن أهم من ذلك بكثير أن إطراء هردر للعبقرية الأصيلة وما تضمنته عن طبيعة الشاعر، قد أدت بجوته إلى اكتشاف موهبته الحقة، وصوته الشعري الخاص. لقد بدأ بنوع من الشعر جديد تماما في خلق تقليد أدبي قومي، فشلت جهود المنظرين في تحديده. وقد ظهر أول تعبير نظري عن ولاء جوته لأسلوب هردر ونظرياته في مقال له بعنوان «فن العمارة الألمانية» (٨/ ١٦-٢٦)[٤] نشر أول ما نشر دون توقيع في نوفمبر ١٧٧٢ . ومن المحتمل أن يكون قد كتب ـ أو على الأقل جزء منه ـ في العام السابق على ذلك، أي في نفس الوقت الذي ظهرت فيه بواكير أول قصائد غنائية متميزة لجوته. وقد أطرى المقال العبقرية الأصيلة التي تمثلت في أسلوب بناء كاتدرائية ستراسبورج، وقدمها بوصفها مثالا فائقا على الفن المنبعث من الروح القومية الألمانية. وقد أصبح فن المعمار الذي أشاد به جوته وهاجمه بقسوة نقاد الكلاسية الحديثة باعتباره مثالا على الخشونة التيوتونية، أصبح يلائم تماما الاعتداد بالنفس بوصفه مظهرا للفضائل الألمانية الحقيقية. وبرجوع جوته بعد ذلك بسنوات كثيرة إلى هذا الجزء من سيرته الذاتية، شعر بالأسف لانقياده لنموذج هامان وهردر الذي غلف أفكاره «في سحابة ضبابية من الكلمات والعبارات التي حجبت عني وعن الآخرين ذلك النور الذي كان قد أشرق عليّ» (١٠/ ٥٥٦-٥٥٧)* . لكن أسلوب هردر لم يكن هو وحده ما تبناه جوته. وسوف يشق علينا أن نجد أي شيء في هذا المقال لم يكن هردر نفسه يستطيع أيضا أن يقوله. فالمبادىء العامة والتقاليد الفنية ـ كما يعلن جوته ـ ليست منبتة

* من كتاب جوته عن سيرة حياته «شعر وحقيقة»، الكتابان العاشر والثالث عشر (المراجع).

الصلـة فقط بالعبقـرية، بل إنها في الحقيقـة ضارة بها، فهي «تقتل النـاس ذوي الإحساس الصادق» و«تعوق كل طاقة للمعرفة أو النشاط»(١٣/ ١٨-١٩). إن الفن الحقيقي ينبع مـن «شعـور* مكثف متفـرد ذاتي تلقائي»، وهـو «لا يكترث فقط بكل ما يشذ عن ذلك بل يتجاهله»، وهو لنفس هذا السبب «كلي وحيوي» و«تأثيراته طاغية» (١٣/ ٢٤)*. وفن العمارة «الألمانية» (يعني القوطي) وكذلك فن العمارة «الأجنبي» (وكلمة أجنبي التي يستخدمها جوته هنا يشير بها إلى فرنسا قبل كل شيء) هو فن رديء، لأنـه يحاول تقليد العصور القديمـة دون أن يكون لديه الشجاعة على تحقيق هويته.

ولكن ليس الأسلوب الـذاتي القومي «المميز» لكـاتدرائية ستراسبـورج هو فقط الذي يحدد مكانتها كعمل من أعمال العبقرية، إذ إنها بجـانب هذا تتسم بالوحدة القائمـة على الحدس، وهي الوحدة التي يعتبرهـا جوته العـلامة الأساسيـة المميزة للعمل العبقري، مفسرا بـذلك الهيمنة المباشرة التي يقـول إن الكاتدرائية فـرضتها عليه لحظة أن شاهدها: «غمر نفسي انطباع كبير طاغ، وبتفاصيلها المتناغمة التي تبلغ الألف استطعـت أن أتـذوقهـا واستمتع بها، ولكنني لم أتمكـن من فهمهـا وتفسيرها» (١٣/ ٢١). إن هـذه العبارة تحتوي على حجة متميـزة، أو تحتوي على الأصح على رفض للحجـة التي شـارك جوتـه فيهـا هردر في كتـابـاته المبكـرة عن مـوضوع العبقـرية. فمن يـونج استمد هـردر وجوتـه الاعتقاد بأن الإبـداع الفني الحقيقي فطـري، لا لأنه لم يتطلب تثقيفـا واعيا، بل لأنـه شارك في الحفـاظ على انتظام الطبيعة، وتوقعا لتهكم الكلاسية الجديدة وزعمها أن النظام العقلي الواعي هو وحـده الذي يمكنه أن يفـرض نظاما على أعمال الخيـال، ذهب المدافعون عن العبقـرية الأصيلـة إلى أن الخيال المبـدع نفسه مشرب بمبـادىء تنظيمية داخلـة في نسيج إنتاجه بطريقة تلقائيـة. ومع ذلك فلو أردنا التماس دليل يوضح طبيعة هذا النظام الداخلي، لوجدنا أنفسنـا بعيدين عن الوصول إلى أي نتيجة. ومن الواضح أن الشكل الذي يخضع لمعايير الكلاسية الجديـدة يمكن تحديده ووصفه بسهولة، لكن ليس معنى هـذا أن الشكل الـذي تم إبداعـه دون لجوء إلى الصنعـة الواعيـة

* الهامش السابق نفسه.

يتحـدى بالضرورة كل وصف وتحليـل وعلى كل حال، فإن جـوتـه صاحب هـذه المقالات المبكرة لا يفترض فقط، بل إنه يؤكـد بشدة، أن الوحدة الشكلية للأعمال العبقريـة يمكن استيعابها فقط عن طـريق الحدس التلقائي، كما يجعل مـن روعة الإنجاز الشكلي المزعوم علامة على قيمة تلك الأعمال(٥).

وفي كتابـات جوتـه النقدية لتلك الفترة المبكـرة، تقترن التأكيدات الخطـابية والانفعالية بالرفض العنيد لإثبات دعـاواه الحماسية. فمثلا في مقال يرجع تاريخه إلى حـوالي سنة ١٧٧٥ نجد جـوته يعـود إلى الزعم بأن الأعمال العبقـرية تتسم بما يسميـه «الشكل الباطني»، الـذي يقول عنـه إنـه «لا يمكن الإمساك بـه بشكل ملموس، بل يجب أن يتم الإحسـاس به» (١٣/ ٤٧-٤٨). ومصطلح «الشكل الباطني» ربما يأتي في الـواقع من كتابـات شـافتسبري* عـن الجمال، وهي التـي عرفها هردر أيضا وأوصى جوتـه بالاطلاع عليها. ولكن ارتباط نشأة هذا الشكل البـاطني وإدراكـه بأعلى ذرى الانفعـال، إنما يـأتي إلى حـد مـا من أخـلاقيـات شـافتسبري المهذبـة، وهو أيضـا بعيد عن الأصـول الأرسطية للفكـرة، ذلك أن سمات الكائنات العضوية الحية التي جعلت أرسطو يعزو إليها «كمالاً أول»**، يمكن أن تحدد وتوصف بسهـولة. ولكن جوتـه هنا يواصل النـزعة اللاعقـلانية المتطرفـة في كتابـات يونج وهـامان وهردر. ولقـد كان لمثل هـذه الكتابـات قيمة ملهمة لمعاصري جوته، ولكن إصرارها العنيـد من الناحية النظرية والمنهجية على تبرير تحمسها، جعلها تلقي ضوءا ضئيلا على طبيعة العبقرية.

---

* هـو أنطـوني آشلي كـوبـر الايـرل الثـالث للفترة من ١٦٧١ إلى ١٧١٣، فيلسـوف جمالي وأخـلاقي إنجليـزي، وفي كتابه (خصائص النـاس والعادات والآراء والأزمان) الذي صـدر عام ١٧١١ طور فكرته عن المعنى الأخلاقي من حيث هو تناغم بين رغبات الفرد والمجتمع (المترجم).

** المصطلح الـوارد في النص هو المصطلح الأرسطي الشهير (انتليخيـا) Entelexeia الـذي تـرجمه الفلاسفة والشراح العـرب على هذه الصورة «كمال أول لجسم طبيعي آلي ذي حياة بـالقوة» - والمعنى الحرفي للكلمة «ما يحمل غايته في ذاته»، ويقصـد به أرسطو الصورة التي تتحقق في المادة، أو مبدأ «الفعل» الذي يجعـل «الممكن» بالقوة واقعـا ويساعـد على وصولـه لتمامه وكمالـه، وربما يسميه في بعض الأحيان بالطاقة. ومن ثم كانت «الانتليخيا» التي تشكل الجسد وتحرك أعضاءه هي النفس. وقد أخـذ جوته المصطلح ووصفـه بأنه «قطعـة من الأبديـة تتغلغـل في الجـسد وتبـث فيه الحياة» (المراجع).

وجـوتـه الشاب، كمنظِّـر لموضـوع العبقـريـة، يعد ذا فـائدة ضئيلـة. والسبب الحقيقي في جـذبه لانتبـاهنا يكمـن في نبوغـه كأديب، وفي كتـاباتـه الإبداعيـة التي عاصرت الاختلافات حول مفهوم العبقرية وجسـدت فهمه هو لها. وعندما بدأ جوته البحث عن صوتـه الشعري بإرشـاد هردر، أمكن تسمية هـذا الصوت أيضـا بصوت أمته، بمعنى أنه أظهر ـ لأول مرة منذ ترجمات لـوثر للإنجيل ـ القدرة التعبيرية التامة للغة الألمانيـة العاديـة وتوسع فيهـا، وذلك بغير أن يلجأ إلى تـزويقها ببراعـة الصنعة الفنية أو الحيل البلاغية أو الزخارف المتباهية المكتسبة عن طريق التحصيل. وقصائد جـوته الغنـائيـة التي ترجع إلى منتصف عـام ١٧٧٠، وهي التي يحتفي فيها بـالحب والطبيعـة، ليست في الحقيقـة أبعـد عن الصنعـة من مسرحيتـه الأولى (جـوتس ذو القبضـة الحديديـة)* التي كتبهـا أولا عام ١٧٧١، ثم أعاد كتابتها، لأن الصيـاغة الأولى لم تكن تلقائيـة بدرجة كـافية. فلقد قـاما على مجموعـة منوعة من التـوجهات الشكلية التي لم تكن مستحيلة على التوصيف النقدي، كما كان من الممكن أن يدعى جوته كاتب المقالات المنظر النقـدي، رغم أنهما يدينان بالقليل أو لا يدينان بشيء إلى المعايير الأدبية السائدة في تلك الأيام. وبجانـب قصائد الحب والطبيعة الغنائية نجد جوتـه في النصف الأول من عام ١٧٧٠، يكتب سلسلـة من القصائد التي تعبر عن إحساسـه بالقـوة الإبداعية المنطلقـة من خلال مجمـوعة من الشخصيـات أو الأقنعة المسرحية. ففي بـرومثيوس (١/ ٣٢٠-٣٢١) يتباهى العبقـري المارد بقوته الإبـداعية ويحتقـر مطـالبـة زيـوس بعبـوديـة الخلـق لـه، مما لا يليق إلا بـالأطفـال والحمقى والشحاذين. وفي قصيـدة «جانيميد» (١/ ٣٢٢) يُسْلِمُ العبقري نفسه ـ وهـو العابد العاشـق للطبيعة ـ لأحضـان زيوس مختلـف عن زيوس المعـروف تمام الاختلاف، إذ يتخيله الآن في صـورة الألوهية المتغلغلـة تغلغلا شامـلا في عالم يتصوره الشـاعر على أساس اعتقاده في وحـدة الوجود. وفي أنشودة مـدح محمد «ﷺ» (١/ ٣٠٤-٣٠٥) التي قصـد بها في مرحلـة من المراحل ـ مثلهـا في ذلك مثل قصيدتـه (الدراميـة) عن بـروميثيوس أن تكـون جزءا من عمل درامي (لم يتمـه أبدا)، في هـذه الأنشودة يشبّـه

* اسم المسرحية بالكامل «جوتس فون برليشينجن ذو القبضة الحديدية» وقد تأثر فيها من ناحية البناء الدرامي بشكسبير وبفكرته عن العبقرية كقوة جياشة ومنطلقة (المترجم).

العبقري، بوصفه ذا تأثير خارق على أتباعه، بنهر عظيم يجذب القوة الكامنة في الجداول الأصغر، ويصل تدفقها بتدفقه، وهو يدفعها بقوة إلى المحيط الشامل الذي هو منبعه ومصبه. وهي استعارة أخرى للقوة الباطنة المقدسة، والتي تفترض هذه القصائد أنها هي القوة المحركة وراء القدرة «الإبداعية» بوجه عام، سواء كانت فطرية أو كانت فنية راجعة إلى الصنعة. وفي قصائد أخرى من نفس الفترة يتخذ جوته شخصية المصور الذي يضع إحساسه الخاص بالإبداع الجياش في مقابل نزوات النقاد وحذلقة الأدعياء. ونخص بالذكر القصيدة الموجهة إلى «العارفين بالفن ومحبيه» (١/ ٣٨٩) التي تعبر عن إحساس الفنان بالتفوق بوجه خاص على أولئك الذين يشاركونه إحساسه بدفء الطبيعة النابض، وبهجته بالفن العظيم، لأنهم يفتقرون إلى «قوة المبدع المفعمة بالحب» التي يشعر بها في داخله، كما أن استجابتهم للجمال لاتصدر عن «الإحساس المتمركز في أطراف البنان»، ذلك الذي يجذبه نحو إبداع جديد خاص به. لكن جوته يتحدث أيضا دون لجوء إلى مثل هذه الشخصيات، وخاصة في أنشودته «الجواب وسط العاصفة» (١/ ٣١٣-٣١٧) التي يمكن وصفها بأنها متأثرة بأشعار بندار، والتي يتغنى فيها بكفاح العبقري للإبقاء على وجه الإبداع المتوقد في داخله وسط المطر والوحل في عصر البلادة الروحية[٦].

وفي عام ١٧٧٣ نشر جوته النسخة المنقحة من مسرحية «ذو القبضة الحديدية»، التي كانت أكثر «تلقائية»، وهي مسرحية مضادة للنزعة الكلاسية الحديثة في بنائها، وتقدم نظرة شاملة (بانوراما) للحياة الألمانية في الربع الأول من القرن السادس عشر، وقد نسجت في مشاهد متصلة ومتتابعة عن حياة وموت جوتس، هذا البارون التيوتوني اللص ذي القبضة الحديدية والقلب الذهبي والعبارات التي بلغت من الجزالة حدا جعل جوته يعدل فيها كثيرا في مراجعاته المتأخرة للنص. وكانت هذه المسرحية مسؤولة أكثر من أي شيء آخر عن انطلاق حركة «العاصفة والاندفاع»، هذه الصيحة الجديدة في عبادة العبقرية الأصيلة، والتي زاد من ضيق جوته بها أنها بدأت بعد ذلك تبدد نفسها بشكل واسع في سلوك فوضوي، ومعارك مفتعلة، وفي الكتابة المسرحية الفجة التي كان يتعذر عرضها على المسرح. وشهد العام التالي وهو عام ١٧٧٤ كتابة ونشر «آلام فرتر»، التي يمكن النظر لشخصيتها الرئيسية على

أساس أنها شخصية أخرى مقنعـة، استكشف جوته من خلالها مظهرا جـزئيا خاصا من مظاهر العبقرية. وفرتر نفسه يتعبـد التلقائية في كل الأمور، هذه التلقائية التي لا تنفصل عن فكرة العبقرية الأصيلة. أما مـا يجعل الرواية تلقي ضوءا أخاذا على فكرة جوتـه عن العبقريـة الأصيلة، فيتمثل في تلك الحقيقـة البسيطة وهي أن تجنب فـرتر لكل تدبـر وعقلانية هـو الذي يؤدي بـه إلى الموت. ومن هذا الجانب المهم بـالذات يوضح فـرتر أن جـوته كـان قد بدأ بـالفعل يبتعد عن هـردر، الذي كـان من رأيه أن الشعور الطبيعـي حقا، الذي يصقـل ويهذب بصورة جادة ومستمـرة، لا يمكن أن يعرض الإنسان ولا أن يتعرض هو نفسه لأي ضرر.

وقبل أن يقابل فرتـر «لوته»* ويركب متن قصة الحب الـرومانسية التي أحكمت قبضتها على أوروبا في القرن الثامن عشر، نجـده يكتب عددا من الرسائل التي تثبت أن لوته وحبـه لها كانا حادثـا عرضيا ولم يكونـا السبب الرئيسي في سقوطـه. لقد كان السبب الجذري هـو الطبيعـة الخاصة لحسـاسيتـه. وتظهـر إحـدى هذه الـرسـائل التمهيدية فرتر وهو يمر خـلال سلسلة لافتة من الانفعالات، فهي تبدأ بالتعبير عن بهجة صافيـة، وتنتهي بنبرة يأس متوقع، والمركز بين هذيـن الحدين المتناقضين، هو النقطـة التي لا تتكـافأ عنـدهـا الحسـاسيـة الحادة المتطـرفـة مع القـدرة على التعبير الإبداعي، حيث يدرك فرتر أنه لا يستطيـع تقديم تعبير ملائم لمدى وشدة مشاعره. ويعزو فرتـر الابتهاج الصافي إلى نوع من الإحسـاس، الذي يشبه الوجـد بالاتحاد مع الألوهية الكـامنة في قلب الطبيعة، فهو يقـول لمن يراسله «إنني جـد سعيد، يغمرني تماما الإحساس بالوجود المسالم الهادىء، إلى حد أن فني يعاني من ذلك، ولم أستطع عند هـذه اللحظة أن أرسم مطلقا ولا حتى مجرد خط. ومع هـذا لم أشعر أنني أعظم مصور كما شعرت في أمثـال هذه اللحظة» (٤/ ٢٧٠). ولابد أن قراء جـوته الأول قد تعرفـوا هنا على إشارة ضمنيـة لفقرة من مسرحيـة «إميليا جالـوتي» للسينج، كثيرا ما تعـرضـت للمنـاقشـة، وهي المسرحية التي يقـال لنـا، بشكل غـامض، إنها كـانت مفتوحة على مكتب فرتر عندما أطلق الرصاص على نفسه. وتوضح هذه الملاحظات أن فرتر كان في البـداية يوحد بين حساسيته الفنيـة وبين تفتحه المباشر على الطبيعة.

* هو اختصار لاسم شارلوت التي أحبها فرتر حبا يائسا في الرواية المعروفة (المترجم).

بيد أن فرتر يدرك بعدئذ أن عجزه عن التعبير الملائم عما يشعر به ليس مجرد دليل على قصوره الفني، وإنما هو حزن فاجع يشبه أن يكون تهديدا لوجوده. إنه يقول «آه لو استطعت أن تعبر عن كل هذا. أن تنفث على الورق الحياة الغامرة الدافئة في داخلك، فتبدع هناك مرآة لنفسك تماما كما أن نفسك مرآة للألوهية المطلقة»(٤/ ٢٧١). وهو يكتشف أنه لا يستطيع أن ينتقل من التلقي إلى الإبداع، والنتيجة كما يعلنها في تغير مفاجيء لاتجاهه الانفعالي قبل أن تتوقف الرسالة، هي «أنه يشعر بأن ذلك يدمره تدميرا - وبأن روعة كل هذه التجليات تقهره قهرا». وتظهر شدة الإحساس التلقائي هنا كأنها تهديد لاستقرار النفس وتكاملها، وهو تهديد لا يمكن تفاديه إلا بتوجيه الحساسية في مجرى القدرة الإبداعية، وهي القدرة التي لا يمتلكها فرتر، أو يفشل في ممارستها.

وسواء أكان المقصود بافتقار فرتر إلى القوة الإبداعية يعني فشلا يستحق اللوم، أم يعني عيبا مقدراً. فهناك إيحاء واضح بأن الحساسية والقوة الإبداعية ليستا - بصورة خالية من الإشكالات - جزءا من عملية واحدة مأمونة. فالعملية الإبداعية تبدو كأنها دفاع النفس الواعية ضد قوة حساسية التلقي القاهرة التي تعتبر في جوهرها قوة معادية، وهي فكرة تقطع طريقا طويلا في اتجاه هدم الفكرة الرومانسية للعبقرية، وهو ما قام به تحليل نيتشه لدافعَي الإبداع، وهما الدافع الأبولوني والدافع الديونيزي. وليست هذه النقطة الأساسية الوحيدة في الرواية التي تجعلنا نفكر في نيتشه: فالموضوع الذي يتكرر المرة تلو المرة أن السعادة مرتبطة بالوهم، وأن إدراك الحقيقة مرتبط بالتعاسة والشقاء، هذا الموضوع يبلغ ذروته في حكاية المجنون الذي كان يشعر بأكبر قدر من السعادة في الوقت الذي يشتد فيه إحساسه بالخبل والاغتراب عن الذات (٤/ ٣٥٠)، أي حين يكون بعيدا عن ذاته كما تقول أمه. وكان لبعض الاستعارات التي يستخدمها فرتر للإيحاء باعتقاده «العبقري» في «التلقائية»* دلالات بعيدة كل البعد عن أن تكون إيجابية على نحو ينفي عنها الشك. أما احترام «القواعد» - فيما يذهب إليه فرتر في أحد مواضع الرواية - فهو يدمر الشعور الصادق بالطبيعة والتعبير الصادق عن هذا الشعور:

* عبقري هنا نسبة إلى عبقر أو وادى عبقر الذي كان بعض الشعراء العرب في الجاهلية يعتقدون أن شياطين شعرهم تسكنه.. ولم نجد كلمة أنسب منها لتأدية المعنى الذي قصده المؤلف بتعبيره Genial Cult (المراجع).

«أواه يا أصدقائي! لماذا يتفجر سيل العبقرية بمثل هذه الندرة؟ ولماذا يهدر بهذه الندرة في موجات شاهقة ويهز أعماق نفوسكم المندهشة؟ يا أصدقائي الأعزاء، فوق كلا شاطئيه يسكن الرفاق الذين ينعمون برباطة الجأش، أولئك الذين ستنهدم بيوتهم الصيفية وأحواض التيوليب وما حولها من مساحات مزروعة بالكرنب، والذين سيتخذون من أجل هذا ما يلزم من إجراءات في الوقت المناسب لدفع الخطر الذي يتهددهم عن طريق السدود وتحويلات مجاري المياه» (٤/ ٢٧٧-٤٧٨).

ولاشك أن فرتر يقصد باستعارة النهر تنميق تفضيله الشعور التلقائي على التفكير العقلاني المنظم، ولكن الاستعارة في الحقيقة تقيّد فكرته، بل إنها تقوضها تقريبا، ذلك لأن «تيار العبقرية الجارف» الذي يثني عليه فرتر باعتباره تجليا للطبيعة الحية يوصف أيضا من خلال صورة ذهنية تتضمن معنى الدمار والموت، أما ما يستنكره فهو مرتبط بصورة ذهنية للنماء والحياة المسالمين وإن كانا غير مثيرين. وتبرز العبقرية هنا كقوة أولية يحرص أولئك الذين يفضلون العيش في أمان على الفناء بطريقة مثيرة، على حماية أنفسهم منها. و«القواعد» التي تتحكم في العبقرية هنا هي البناءات المطلوبة للاستمرار في البقاء، وليست هي العوائق التي تحول بين الجبناء وبين الحياة الطيبة. وتظهر قوة العبقرية بوصفها عدوا للأنانية المغلقة أكثر من كونها تعبيرا رقيقا مباشرا عن طبيعة الفرد الحقيقية. إن جوته لم يعد بعد ذلك أبدا إلى تصوير العبقرية تحت هذا الضوء المثير للشك، رغم أن الفكرة التي ترى أن «الشاعر» بمعنى من المعاني هو عدو «الإنسان» الذي يسكن نفس الجسد، فكرة تظهر بشكل واسع في مسرحية توروكواتوتاسو. كما أن قرب الطاقة الإبداعية من القوى المدمرة متضمن في موضوع فاوست بأكمله، وصريح في عدد من أحداثها العرضية. والأمر الذي كان على فرتر أن يوضحه توضيحا تاما، هو أن جوته حتى وهو في قمة عبادته غير المتحفظة للعبقرية الأصيلة، كان بالفعل مهتما بمشكلة ربط التلقائية بنظام أرحب. ولا جدوى من تتبع التغيرات اللاحقة في آرائه، كما يصورها النموذج المألوف للفتى الأهوج الذي يتدهور ويصبح رجعيا عجوزا، فهذه الفكرة لن تنصف أي مرحلة من مراحل تطور جوته، كما أنها تحجب أعمق المعاني الفلسفية المتضمنة في افتتان جوته بالعبقرية والتي سأعود إليها فيما بعد.

وفي أثناء العقد الأول من حياة جوته في فيمار (حوالي ١٧٧٦-١٧٨٦) خضعت مجموعة الأسئلة والإجابات التي ربطها بفكرة العبقرية لتغير مهم، دعمته رحلته إلى إيطاليا من عام ١٧٨٦ حتى عام ١٧٨٨ . وخلاصة القول أن هذا التغيير تضمن مراجعة التوحيد الصريح بين العبقرية والطبيعة النقية، وكذلك مراجعة توحيد الثقافة مع التكلف غير الطبيعي . ويمكن تتبع هذا على أفضل وجه من خلال روايته الثانية التي بدأت في منتصف السبعينيات باسم «رسالة فيلهلم مايستر المسرحية» تم اكتملت في منتصف الثمانينيات تحت عنوان «سنوات تعلم فيلهلم مايستر» .

ورغم أن «رسالة فيلهلم مايستر المسرحية» لم تكتمل، فقد أريد بها بكل وضوح أن تكون سيرة روائية لعبقري أصيل من أتباع حركة «العاصفة والاندفاع» . وفيلهلم في صورته المبكرة هذه مسرحي موهوب وممثل ومخرج طموح كذلك، وكلمة «رسالة» التي يشير إليها العنوان، يبدو أنها ليست أقل من البعث الروحي لألمانيا من خلال تأسيس مسرح قومي . والحق أن انشغال فيلهلم بالمسرح يشخص بأنه مظهر لما تسميه الرواية «بالشعور غير الطبيعي تجاه الطبيعة» . بيد أن هذا يعرض بدوره على أنه رد فعل مفهوم تماما لفرد وجيل «محصور في الحياة المدنية، ومحروم من رؤية الطبيعة ومن حرية القلب» (٨/ ٥٤٩-٥٥٠) . وتقسو الرواية على أوجه النقص في الحياة المسرحية المعاصرة لها، ولا تلقي الضوء على العقبات التي تصادف فيلهلم في طريقه . ومع ذلك، فإن المهمة التي نذر نفسه لها، وهي تغيير حياة الناس من خلال الدراما القوية المؤداة أداء فعالا لتحطيم المؤسسات الاجتماعية، هذه المهمة قد أخذت بجدية كاملة . ولقد أخذ جوته معه مسودة الرواية إلى إيطاليا، ولكن ما وجده هناك جعل الرواية غير قابلة للانتهاء على الصورة التي بدأها به .

ورغم الشهرة التي أصابها جوته بسبب «فرتر» في طول أوروبا وما وراءها، لم يكن أثناء رحلته إلى إيطاليا على يقين من أن الأدب هو حرفته الحقيقية . لقد أحس في نفسه بالطموح في أن يكون مصورا، وكان على وشك التوسع في اهتماماته العلمية التي اكتشفها حديثا، وكان تأثير ما عرضته إيطاليا عليه من النحت والتصوير وفن العمارة هو الذي غير مفهومه عن العلاقة بين الفن والطبيعة، وبدل بصورة كبيرة

مفهومه عن العبقرية. وتلخص عبارة واحدة وردت في إحدى الرسائل التي كتبها من روما قبل عيد ميلاد عام ١٧٨٦ (الكريسماس) بقليل هذا التغيير «في الأعمال الفنية قدر كبير من التراث. أما أعمال الطبيعة فهي دائما أشبه بكلمة إلهية نُطقت من فورها» (٢٣ من ديسمبر ١٧٨٦، إلى الدوقة لويزه ١٩/ ٤٥).

ولا ريب الآن في أن «الكلمة الإلهية التي نطقت من فورها» هي التي تبينها تماما كل من يونج وهامان وهردر وجوته الشاب في أعمال العبقرية الأصيلة، وهي نماذج الفن الحقيقي. ولكن جوته الآن يقول في وضوح إن أعمال الفن تختلف بشكل جوهري عن تلك التعبيرات الأصيلة للتلقائية المقدسة، فهي تجسد «قدرا كبيرا من التراث»، وليس هذا علامة نقص فيها، ولكنه جزء من ماهيتها وقيمتها. وبمشاهدة جوته للفن في الماضي والحاضر من حوله في أثناء تنقلاته في إيطاليا وإقامته في روما، تأثر بتنوع الموهبة كما تأثر كذلك بالطريقة التي ترسخت لها الموهبة في تقاليد فنية مترابطة. وقد أصبح مقتنعا بوجود عنصر ثقافي جمعي في العملية الإبداعية، وبأن الارتباط بالتقاليد لم يكن ليعوق التعبير الذاتي الصادق، بل إنه الوسط الذي لابد منه. وهو يرى الآن أن النزعة الفردية الجذرية التي تميزت بها وجهة نظره المبكرة إنما هي نتيجة للجذب الثقافي الألماني(٧)، وهو الجذب الذي يمكن في رأيه أن يعالج بالتواصل مع التقاليد الفنية الأوروبية الأوسع الممتدة إلى الوراء، إلى العصور القديمة، وماتزال حية في المناخ الإيطالي. وهو يرى أيضا أن القوى الإبداعية البشرية التي تجتذب مثل هذه التقاليد وتغْنيها إنما هي قوة إبداعية مناظرة لقوة الإبداع في الطبيعة، أو هي منافسة لها كما عبر عن ذلك في منافسة سابقة. ولقد كتب عام ١٧٨٩ قائلا «العمل المتقن في الفن هو عمل من أعمال الروح الإنسانية، وهو بهذا المعنى عمل من أعمال الطبيعة» (١٣/ ١٨٠).

والتحفظ في عبارة «من بعض النواحي» يظهر الفرق الجوهري بين آراء جوته الأقدم وآرائه الأحدث عن العبقرية. فهو لم يعد يتمسك بضرورة أن ينطق العبقري الحقيقي بصوت الطبيعة أو الفطرة الأصيل، وأن يتجنب المؤثرات الثقافية السائدة، فالعبقرية الآن تفيد معنى الربط الوثيق بين الابتكار الفردي والإحساس بما أنجزته البشرية بشكل جمعي خلال تطور الحضارة، بحيث تبدع من الأعمال ما يدعم تلك

الحضارة ويحملها، وذلـك بالجمع بين الفردية والتراث شقيقهـا التوأم، ونتيجة لهذا، يحتاج العبقـري إلى الاطلاع على ما حققـه الآخرون، ومـا يحتاج إليه الآخـرون، بقدر حاجته إلى الإحسـاس القوي بالطاقة المبدعـة التلقائية. وكان جوتـه يمر بهذه النقلة التي جعلته يـؤكد على ربط العبقـرية بالتراث، عنـدما كـان في السنوات الأخيرة من حياته يتحدث أحيانا وكأن الإنجازات الحقيقية للعباقرة ليست هي إبداعاتهم الفعلية في «حد ذاتها»، بل تأثير هذه الإبداعات على الأجيال التالية - ويروي إكرمان* كيف كان جـوته يتكلم في وقت واحـد عن عبقريـة نابليون ومـوتسارت ولـوثر، ويـرجعها للإلهام الذي منحته منجزاتهم العظيمـة للآخـرين، وهو ما سمـــاه «بإنتاجيتهم»، لا بمعنى الخصوبـة الشخصية، وإنما بمعنى الثمرات التي حملتها حيـاتهم للأجيال المتعاقبة (٢٤/ ٦٧٣-٦٧٤).

ويتضح مدى التغيير الذي أحدثته إيطاليا في موقـف جوته، لو قارنا بين ما كتبه في مقاله سنة١٧٧١ عن «فن العمارة الألمانية» وبين ترجمته للفصلين الأولين من مقال ديدرو عن «التصـوير الزيتي»، مع التعليق الذي أقحمـه وكتبه عام ١٧٩٨ . وكان ديدرو (الذي كتب مقاله عام ١٧٦٥ ولو أن الأصل الفرنسي لم ينشر إلا عام١٧٩٥) كـان يقول إنـه «لن يكـون هناك تكلف في الخطـوط، ولا في الألـوان لو أن الطبيعـة قلدت بوعي. والتكلف يأتي من الأساتذة الكبار، من الأكاديمية، من المدرسة، بل حتى من القدماء» هذه في الحقيقة مشاعر وإحساسات رددها جوته بتهور بعد مضي بضع سنوات على تـرجمته لمقـال ديدرو، حين أعلن أن «المدارس والمبـادىء» عقبة في طريق العبقـرية. لكن جوته الآن يتقـدم ليؤنب ديدرو سيىء الحظ على رأي لـه كان يعتنقه ذات يوم في حماسة، متهما إياه بإفساد الشباب فيقول:

«أليس الشباب الذين يفترض أنهم وهبوا قسطا محدودا من العبقرية مغترين فعلا بأنفسهم؟(. . .) وأنت تريـد أن تجعل مريديك الشبـان يشكون في المدارس! . ربما كان أساتذة أكاديمية باريس قبل ثـلاثين عاما يستحقون مثل هذا التأنيب والارتياب فيهم، وهـذا أمر لا أستطيع أن أحكـم عليه. ولكن كلماتك بـوجـه عام ليس فيهـا

* وذلك في أحاديثه المشهورة (أحاديث مع جـوته) التي أجراها معه ابتداء من سنة ١٨٢٣ وحتى وفاة الشاعر الكبير في سنة ١٨٣٢ (المترجم).

مقطع واحد صادق. إن على الفنان ألا يكون يقظ الضمير تجاه الطبيعة وحدها، بل عليه أن يكون أيضا يقظ الضمير تجاه الفن، فالأستاذ والأكاديمية والمدارس والعصور القديمة التي تحملها مسؤولية التكلف، يمكنهم كذلك في يسر أن يبثوا الوعي بالأسلوب الصحيح لو كان المنهج سليما. وإن المرء ليتساءل كيف يمكن أن يهتدي أي عبقري إلى الأشكال الأصيلة، أو يختار الأسلوب الصحيح أو يبتدع لنفسه منهجا شاملا في لحظة واحدة بمجرد ملاحظة الطبيعة، ودون أي تراث أو تقليد؟» (١٣/ ٢٢٦).

والفكرة الأخيرة التي أشاد بها جوته من قبل وزعم أنها هي جوهر العبقرية الأصيلة، نجده الآن يرفضها بوصفها أكثر تخيلات (ديدرو) خواء.

نستطيع من هذا المنظور أن ندرك السبب في أن فيلهلم مايستر، وهي الرواية التي دارت أحداثها في البداية حول الرسالة الرائدة لعبقري أصيل، قد تحولت إلى قصة بطل يمر بمراحل التعليم والتقلين. إن فيلهلم مايستر بطل الرواية التي كتبت بعد الرحلة الإيطالية، لا يزال يحمل إحساسا داخليا قويا بأن له دورا يؤديه في العالم يختلف عن الدور الذي تتيحه له الظروف المباشرة التي يعيش فيها. وتأخذ الرواية هذا الإحساس مأخذا جادا، وتظل إلى حدكبير هي قصة اكتشاف الذات. بيد أننا نجد إصرارا جديدا على أن الميول التلقائية مرشد غير كاف إلى الحاجات الحقيقية للذات ووضعها في العالم الأرحب. وإحساس فيلهلم بالانعزال وبحثه عن حياة أكثر غنى، لا يعْزَوان الآن وببساطة إلى سمة فطرية للشخصية، ولكنهما يتشكلان عن طريق تأثير عارض للطفولة. ولا يرجع اغترابه إلى العالم في حد ذاته، بل إلى ركن معين في ذلك العالم الذي انحرف عن تراث أو تقليد أوسع وأكثر إنسانية. وفي فقرات لانجد لها نظيرا في الأطوار الأولى للرواية، نعرف أن فيلهلم الصغير كان مفتونا بمجموعة جدّه الفنية. ولقد بيعت هذه المجموعة التي حركت أحاسيس الطفل الجمالية، باعها أبوه الذي كان في حاجة إلى المال ليشبع ولعه بالحياة العصرية المترفة. وتستمر النزعة نفسها في جيل فيلهلم عن طريق صهره فرنر الذي استبدت به فكرة جمع المال، بل فكرة الثروة المجردة بطريقة تلفت النظر. ويترك فيلهلم هذه البيئة البغيضة التي يعتبرها «عالم المجتمع البرجوازي»، ويمضي في البحث عن الطريق

الذي ينسجم مع ذاتـه الحقيقية. وأخيرا يجد هذا الطـريق، لا في المسرح الذي أخطأ زمنا طويلا في البحث عنها فيـه، بل في الزواج من أسرة النبيل الذي اشترى ذات يوم مجموعة جده، حيث يعيد اكتشاف ميراثه الروحي، ويكرس نفسه لتغيير حياة رفاقه، لا بإطـلاق العبـارات العـاطفيـة الطنـانـة من فـوق خشبـة المسرح، بل من خـلال الأساليب المستنيرة لإدارة إحدى المزارع.

ومن السهل إدراك السبب في أن بعض الرومانسيين الأوائل قـد شعروا بالاشمئزاز من الاتجاه الذي اختـاره جوتـه لتطور فيلهلم. لقد بـدا لهم كما لو أن مطلب الجمال قـد انتقد بقسـوة على أساس أنـه انحراف عن الطـريق الصحيح للمنفعة. بيـد أن هذا لم يكن هـو مقصـد جوتـه، فـالعكس من ذلك هـو الأصح: إذ إن قدرا كبيرا مـن كتابـاتـه الخياليـة والنقديـة، ابتداء من رحلته الإيطـالية. يستهـدف فهم العملية الإبداعيـة بشقيها العملي والجمالي، وبذلك يجعل التفرقة بين الجميل والنافع غير ضرورية وغير صحيحة. لقد كان رفض قيمة الفن التلقـائي هو المرض الأساسي للثقـافة الحديثة في رأي جوتـه، ولكن بعد رحلة إيطاليا حل محل هذه النظـرة إظهار الفرق بين قيم الجمال والقيم النفعية. ولو بقيت مسودة توركوا تـوتاسو التي كتبت قبل الرحلة الإيطالية كما حـدث بالنسبة للنسخة الأولى لفيلهلم مايستر، لاستطعنا ملاحظة تحول مماثل (في التأكيـد على النقطة الرئيسية) بالمقارنة مع المسرحية التـي كتبها بعد فترة وجيـزة من عودتـه من إيطاليـا. وهناك من الأسبـاب ما يدعـو إلى التخمين بأن الاهتمام الأول في مسرحية تـاسو التي كتبت قبل قيـامه بـرحلته إلى إيطاليا كـان هو الصدام بين العبقرية التلقـائية وبين التقاليد الاجتماعيـة الصارمة. ولكن الأمر الذي لا يتطلب تخمينا ـ فالشواهد موجـودة في النص المنشور ـ هو أن تاسو المكتوبة بعد الـرحلة الإيطـالية، تُخضـع هذه الفكرة الـرئيسية لمجمـوعة مـن الاهتمامات الثقـافية التاريخية الأكثر اتساعا ورحابة.

لقد قـدمت توركواتو تـاسو إلى الأدب الأوروبي الحديث صورة للعبقـري الذي أسيء فهمه. ولكن رغم أن تـاسو كما يصوره جوتـه، شخصية شديدة الإغـراق في الذات، فلا يوجد شيء من الإغراق في الذات في الطريقة التي يعـالج بها جوته موضوع الصعاب التي تواجه تاسو. وعـلاج جوته لعاطفية الشاعر المحزون هـو نوع من التأريخ لأزمته الخاصة. إن تاسو يرى تناقضا جوهريا بين العصور الكلاسية القديمة وبين العصر الحاضر بالنسبة

لموقفهما من وضع ووظيفة «الشعـر والشعراء». وكان الشعـراء والأبطال والفنانـون ورجال السياسـة في الأزمنة القديمـة ـ كما يقول تـاسو ـ يكرسون أنفسهـم على حـد سواء للمثل الأعلى البطولي الذي خدمه كل منهم بوسـائله الخاصة. لقد قام الأبطال بأعمال عظيمة، وعن طـريق الإبقاء على هـذه الأعمال في الفن، منحهم الشعراء ديمـومة لم تكن لتحـرزها الأعمال نفسها. وأكد الشعراء علاوة على ذلك استمرارية المثل الأعلى البطولي بجعل صور المنجزات العظيمة متاحة لأجيال المستقبل، مما جعل هذه المنجزات بدورها توحي بالمزيد من الأعمال البطـولية. وهـذا هو السبب في تخيل تـاسـو للإسكنـدر الأكبر وهو يـدخل الأليزيـوم* ويتعجل العثور على كل من أخيل وهوميروس: أخيل الـذي فجرت بطولته أعمال الإسكندر الجريئة بعـد ذلك بعدة أجيال، وهوميروس الذي لولا شعـره ما استطاع الإسكنـدر على الإطلاق أن يستلهم أخيل ويتأسى بـه. بيـد أن تاسـو يعرف والألم يمـلأ نفسـه أن العـالم تغير. فـرجـال السيـاسـة العمليـون لم يعـودوا أبطـالا وإنما أصبحـوا دبلوماسيين، والشعراء لا يعتبرهـم الرجال العمليون أكثر من متعهدي تقديم التسلية لهم لإعـانتهم على الاسترخـاء في فترات الاستجمام من مشقـة العمل الحقيقـي الـذي يشغل حيـاتهم. وهـذه الرؤيـة الـوظيفيـة للفن يصـورهـا على نحو بليـغ في المسرحية أنطـونيـو مونتكاتيتو رئيس وزراء ألفونسو أمير فرارا وراعي تاسو. إنه يجسد عالما من النشاط العملي ـ وغير البطولي ـ الذي لا مكان فيه لهذا النوع من الفن الذي يكرس له تاسو كل وجوده. ولأن أنطونيـو قد وهب حياته للحلـول الفعالة للمشكلات العمليـة، فإنه لا يستطيع أن يرى أي قيمة لأي شيء لا يثبت أنه نافع (من الناحية الواقعية والعملية). وقد يكون هناك مسـوغ لاستخدام الحكـام للمعماريين والمصوريـن والموسيقيين، لأن هذا يـرمز لازدهـار الدولة وقوتها، كما أن الفن يمكنه أن يقدم لرجال النشاط العملي وسائل الترفيه والاسترخاء ويعينهم على استرداد نشـاطهم، لكن الفن فيما وراء ذلك ليس إلا زينـة تافهـة أو زخرفـا فارغا. وإذا صحت أولـويات أنطونيو فيجب أن تكـون أهداف تاسو وإنجازاتـه عديمة القيمة. ولقد كـانت ثقة أنطونيو في نفسه راسخـة وشديدة الوضـوح إلى حد أنها أصابت تاسو بالعدوى، وأدت به إلى أن يراجع نفسـه ويراها من خلال عيني أنطونيو، وأن يعاني

---

* أي الفردوس كما تصورته الأساطير اليونانية، وهو مستقر «المباركين» من الأبطال والمبدعين الخالدين في العالم السفلي «هاديس» (المراجع).

من الشكوك القاتلة التي تدور حول قيمة وجوده نفسه، تلك الشكوك التي تشكل أساس مشكلاته الأخرى الكثيرة والمتنوعة التي لا يمكن استقصاؤها في هذا المكان.

وتعد الدقة التاريخية لرؤية تاسو للحضارة القديمة الموحدة في هذا السياق قليلة الشأن» فسواء كانت رؤية للحقيقة التاريخية أو كانت أسطورة حنين إلى الماضي، فهي مجرد غلاف لامع لتوضيح ما شخصه جوته على أنه المرض الحضاري الرئيسي للعصور الحديثة، وهو التباعد الشديد بين الناحية العملية وبين الجمال. ولم يكن مصدر عذاب تاسو هو رفض النقاد لشعره، بل إدراكه أن الناس الذين لهم شأن حقيقي في العالم ليس لديهم أي تصور عن ماهية العبقرية، كما يبدو أنهم قانعون تماما بجهلهم بهذا الموضوع. وهذا في الواقع تقييم مختلف جدا للمجتمع الحديث عن تقييم جوته الشاب الذي كان متشبثا بعقيدته في العبقرية الأصيلة. فقد كان يتصور في شبابه أن القسم الأكبر من الجنس البشري يعاني تحت وطأة قيود حضارة مصطنعة زائفة، وينتظر فقط نداء بوق العبقري ليلهمه التحرر من نيره والتمسك بحقه الطبيعي الذي اكتسبه بالمولد، وهو حقه في الحرية التلقائية المبهجة التي تخلصه من القيود. أما الآن فنحن أمام عبقري مسوق إلى حافة الجنون، وربما تجاوزها(ونهاية المسرحية تتعمد عدم الوضوح في هذه النقطة) لأنه يسكن عالما مشغولا بنفسه وقانعا بها، وهو عالم لا يعبأ بقيمه، ولا يفسح مكانا للفن ولا يرعاه إلا لأنه وسيلة للتسلية الراقية، لا لإحساسه بحاجته إلى الفن باعتباره راعي الحقيقة ومصدرها. وهذه رؤية عالم تتزايد نزعته النفعية، عالم لا يحتفي بالعبقرية ولا يخشاها، بل يعاملها بلا مبالاة شديدة البرود، وكترياق شاف من هذه الرؤية، يحاول جوته أن يقدم في «سنوات تعلم فيلهلم مايستر «إنجازات للعبقرية الفنية بوصفها نماذج لكل نشاط عملي، وذلك لكي لا يجعل اعتناق البطل النهائي للحياة العملية النشيطة من قبيل الاستسلام بل تتويجا بديعا لطموحاته الفنية الأصيلة.

وليس هناك شك في أن جوته كان يطمح إلى التأليف بين الجانب الخيالي والجانب العملي في حياته الخاصة ليواجه به تيار التاريخ، وأن ما دفعه إلى هذا الطموح هو ملاحظته للمسار الذي انطلقت فيه الحضارة الغربية. واهتمام جوته هنا بالعبقرية الفنية ينسجم مع أوجه نشاطه كعالم ومؤرخ للكشف العلمي، ولا سيما مع نظريته في الألوان. لقد فتنه ونفَّره في آن واحد العلم الحديث المتميز

الذي انبثق على أيـدي أتباع جاليليو ونيـوتن، وتاقت نفسه إلى الإسهـام في تقدم البحوث في هذا العلم، مع تحويله في نفس الـوقت عن المسار غير الإنساني الذي تصور أنه يتجـه إليه بشكل متزايد، وكـان جوته مفتونـا بقدرة العلم الحديث على التفسير والتوحيـد، وبقدرتـه أيضا على الاستجـابة لمعيـار الخيرية الـذي قال بـه ليبنتـز، وذلك بـاحتواء أكبر قـدر ممكن من التنـوع داخل أصغـر عـدد ممكن من القـوانين. لكن جوتـه لم يكن مستعدا للمـوافقـة على «مَوْضَعَـةِ» نيوتن للطبيعـة بطريقته الخاصة في الجمع بين الاستقـراء والاستنباط، ورأى أنها تضحية باهظة لا يمكن أن يقبلها. وقـد نفرته كذلك عمليـات التجريد الحسية العاديـة من خلال الظـروف التجـريبية التـي تصمم بهدف استبعاد ذاتيـة الشخص الـذي يـلاحظ التجربة. لقـد كان جوته شخصـا آخر مختلفا عن بليك(٨)*: كان لـديه جـوع حقيقي للبصيرة العلمية والتفسير العلمي، وتكلم بإعجاب عن عبقـرية جاليليو ونيـوتن. ولكنه كـان تـواقا للعلـم الذي سيربط القـدرة على التفسير مع الإدراك الحسي المباشر، الـذي يتحاشى الفصـل بين الطبيعة كما يبحثها العلـم، والطبيعة كما تلاحظ في التجربة اليومية. وكانت الظاهرة الأصلية** ur phaenomen هي المحاولة التي قـام بها جوته لدمج الفهم العلمي بـالإدراك التلقائي. لم تكن فكرة تكوينية أو نشوئية، بقدر ماكانت محاولة للوصول لصيغة بديلة للتفسير العلمي:

* وليم بليك (١٧٥٧-١٨٢٧) شـاعر ومصـور وحفار وصـوفي إنجليزي من أعمالـه الشعريـة أغاني البراءة، أغاني التجربة، زواج السماء والجحيم، بيت المقدس (المترجم).

** الظاهرة الأولية أو الأصلية مصطلح معروف عند جوتـه، يجري على قلمه في كتاباته العلمية بوجه خاص (مثـل دراساته عـن التجربة والعلـم ونظرياتـه عن الألوان والطقـس والنبات) كما يسري في حكمه وتأملاته وفي قصائده «الفلسفية» المتأخرة، فضلا عن القسم الثاني من فاوست. وهي عنده ظـاهرة تجريبيـة يستطيع كل إنسان أن يـدرك وجـودها في الطبيعـة، ويمكن أن ترتفع إلى مستـوى التجـربة العلميـة، عندمـا يتم بحثهـا في ظروف أخـرى وبشروط محددة، بحيث تتبـدى الظاهـرة المحضـة في النهايـة بـوصفها النتيجـة الأخيرة لكل التجـارب والبحوث، والمثل الأعلى الـذي يمثل أقصى ما يمكن معـرفته، والـواقع الذي يحمل ــ إذا أدركناه! ـ قـوة الرمـز، لأنه يضم كل الحالات الجزئية المتفرقة ويمثلها في وقـت واحد. وقد تصور جوته أنه شاهد بعينيـه النبتة الأصلية التي تتفرع عنها سائر أنواع النبات في أثناء زيارته لجزيرة صقلية خلال رحلته الإيطالية التي سبق الحديث عنها في هذا الفصل. ونشأ خلاف طـريف بعد عودته من الـرحلة حول هذه الظاهـرة الأصلية بينه وبين صديقه شيلـر. ومن الواضح تأثير الأفلاطونية والأفلاطـونية المحدثة على رؤيته الشعريـة والصوفية لهذه الظاهرة ولغيرها من الظواهر «العلمية» (المراجع).

فلا يجوز (في رأيه) صياغة القوانين الطبيعية العامة التي يبحث عنها العالم بطريقة تجريدية، واختبارها بطريقة تجريبية. ولكن ينبغي بالأحرى أن تدرك وتوضح من خلال الظواهر العينية التي يكون فيها الاتساق أو الاطراد العام للطبيعة جليا بصورة ملموسة(٩). والظاهرة الأصلية بوصفها نموذجا للتفسير العلمي تتضمن بوضوح فكرة أن العالم عبقري لديه قوى مدركة متميزة وموهبة في التعبير عن مدركاته بكل عمقها ومحتواها، وهي أيضا تمنح رجل العلم كما يراه جوته وظيفة إحداث التكامل، مثله في ذلك مثل الفنان، أي مهمة إدراك وتنمية النظرة الشمولية الإنسانية في مقابل الاتجاه التاريخي الشائع (نحو التجزئة).

ويثير جوته بإصرار في حياته وفي آرائه القضية الصعبة والمهمة عن العلاقة بين عبادة العبقرية وبين الحداثة، وهي قضية تبلغ من الضخامة حدا لا يمكن معه معالجتها هنا. فمن وجهة النظر هذه يبدو أن التوكيد على الأصالة والتلقائية هو نفسه جوهر الفردية، ومع ذلك فإن الزعم بأن هذه التلقائية تمد جذورها في النظام الطبيعي، يكشف عن القلق الشديد من تفسخ التماسك الكوني والأخلاقي والاجتماعي(١٠). إن آراء جوته ومنجزاته تستحق الاحترام عن جدارة، فالمهمة الصعبة والجوهرية التي يقدمها لقراء القرن العشرين، هي إغناء هذا الاحترام بالفهم النقدي. وهو يطالب بوصفه مفسرا لموضوع العبقرية وبوصفه عبقرية مجسدة، بمكافحة مرض ثقافي معقد، كما يقدم وصفا لأعراضه الملازمة وتشخيصا لأسبابه ووصفة لعلاجه. وقد يبدو الوصف إذا نظرنا إليه في سياق ظروفه العامة مقبولا كل القبول، لكن التشخيص لا يصمد للفحص النقدي. وبعد الدمار الذي أحدثته أيديولوجيات الشمول «العضوي» في قرننا* لن يفكر صيدلي حكيم في الترحيب بتنفيذ الوصفة دون أن يخففها تخفيفا تاما.

---

* أرجح أن مؤلف هذا الفصل يقصد النازية والفاشية قبل غيرهما من الأيديولوجيات والنظم الاستبدادية الغاشمة، ومن المعروف أن النازية قد تمسحت في جوته وفي غيره من أصحاب النظرة الكلية والشمولية، سواء كانت هذه النظرة حيوية عضوية أو مثالية أو حضارية، ربما لتجد المسوغ النظري أو الفلسفي لإرهابها العنصري ونزعتها العدوانية وغير الإنسانية الشاملة. وشتان بين شمولية حيوية راسخة الإيمان بالحياة والإنسانية والألوهية، وشمولية وحشية كرست الموت والتدمير والجنون (المراجع).

ومع ذلك، فإن أحد المقومـات البارزة في آراء جوته وحيـاته هــو رسـالته التي لا خلاف حولها والتي ورّثها للأجيال التالية. وآخر تأملاته التي سجلها بصورة وافية بعض الشيء في رسالـة مكتوبة قبيل وفـاته بأيـام معدودة تعود مـرة ثانية إلى مـوضوع الفردية والعبقرية والموروث. يقول في هذه الرسالة:

«تـزداد سعادة المرء بمجـرد أن يدرك وجـود شيء كالصنعـة أو الفن الذي تنميـه الاستعدادات الطبيعية، وبغـض النظر عما يتلقاه الإنسان من خارج ذاتـه، فإن هذا لا يضر إحساسه الفطـري بفرديته[. . . .] عليك أن تتخيل موسيقيا موهـوبا يؤلف قطعة موسيقية مهمة: سيتفاعل الشعور واللاشعور كالسدى واللحمة، وهي صورة أعشقها جدا، وتعبر عن توحيد القدرات الإنسانية(. . .) في نشاط حر يربط ما هو مكتسب بما هو فطري، بحيث تكون النتيجة وحدة تدهش العالم».

(١٧ مارس ١٨٣٢ إلى فيلهلم فون هومبولت ٢١/ ١٤٠٢)

لقد ظل جوته يعلن حتى النهاية أن قوى العبقـرية تثير الدهشة، تثيرها بالوحدة في التنوع، بالدينامية التي تستوعبهـا التقاليد، والتي تبقي كذلك على التقاليد حية، بـالتعبير الـذاتي والاكتشاف الـذاتي اللـذين يشتركـان معا في صنـاعـة نسيج ملتحم للثقافـة البشرية عبر التـاريخ. وهو أيضا يـؤكد على قـدرة الفن على إسعاد مبـدعيه ومتلقيـه. فالانـدهـاش والسعادة، وهما العنصران اللـذان يـربطهما جـوته هنـا وفي مناسبات أخرى من حياته بالعبقريـة، يمثلان لنا اليوم نوعا من الارتباك الذي يمكن أن ينجينا(١١). فنحن نتصور، وقد ملأ تيار ما بعد الحداثة نفوسنا خوفا، أن الشعور بالاندهـاش أمام الأعمال الفنية أكثر من الانـدهاش من مباريـات أنصار التفكيكية (في التشريح والتقطيع) أمر مثير للريبة من الناحيـة الأيديولوجية. أضف إلى هذا أن مفهوم الفن العظيم الـذي يمنح السعادة لا يتواءم مع الاعتقاد المتزمـت بأن الجهامة في الأدب الحديث على أية حـال، هي علامة الصـدق. وربما كان خوف جـوته على مستقبل البشرية أكبر من خـوف أي واحد من معاصريه. ومـا أكثر ما صور المعـاناة والضياع والبؤس والاكتئـاب، ولكن لا شك في أن النغمة الأساسية الغـالبة على فنه وعلى حياته، هي أبعـد ما تكون عن النغمة السـوداوية. وكما لوحظ من قبل(١٢) يمكن القول بأنه لا يـوجد تراث للعبقرية المرحة في الثقافـة الأوروبية. ولكن إذا كان هناك مثال متألق على هذه العبقرية المرحة، فهذا المثال هو جوته.

الفصل السادس

خواء مفهوم العبقرية

مظاهر الرومانسية

دراموند بون

تطرح «العبقرية» بشكل حاد موضوع أنطولوجيا* الكلمة والفكرة. وقد كانت المسألة في الغالب -بالنسبة لبعض المساهمين في هذا الكتاب- مسألة ضرورة تاريخية فرضت عليهم أن يكتبوا عن «العبقرية» بصورة مستقلة عن الكلمة ذاتها. واقتضى الأمر في هذه الحالات أن يملأ الفراغ بمفهومنا المعاصر عن العبقرية، أو ربما بطريقة أكثر إقناعا، بمفهوم واسع من الناحية التاريخية، لا يفترض فيه فحسب أن يعوض عن غياب الكلمة، بل وأن يحدد المكان الذي يلاحظ أنه فارغ. والعقبة الكأداء تتمثل في أن كلمة «عبقرية» ذاتها غالبا ما تكون نوعا من الإشكال. فهي تشير إلى «الماهية» التي تستعصي على مقولات الفهم والتعبير وهي في استخدام القرن الثامن عشر، كما تقول عبارة جوناثان بيت، «اعتذار» عن الاستثناء متعذر الفهم، ولعلها لا تزال في أواخر القرن العشرين مصطلحا يستخدم ليحل محل ماهو خارج نطاق التفكير الواضح أو ليوحي به. ولهذا يمكن النظر إلى كثرة تردد الكلمة على أنه علامة على غياب المفهوم القابل للتحديد، ومن ثم فإن محاولة البحث عن هذا المفهوم مستقلا عن الكلمة، تعد في الواقع أمرا غريبا. وتوصيف الكلمة غالبا ما يكون مغلفا بضروب السلب، أي بالمقولات التي تحاول أن تحددها بشكل غامض أثناء الهرب (من تحديدها). لكن ما أن تظهر العبقرية حتى تصبح عديمة القيمة.

* الأنطولوجيا هي نظرية الوجود التي تقوم على دراسة الوجود بوجه عام مستقلا عن أحواله وظواهره. راجع د. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت ١٩٧٤ (المترجم).

«وقبل» ظهور الكلمة تاريخيا أو ببساطة في غيابها، يمكن النظر إلى هذه المقولات التي قد يظن أنها توحي بها على أنها كذلك تحول دون ظهورها. وهذا يعني أنها (أي المقولات) لو كانت وافية، فإما أن تكون فكرة العبقرية غير ضرورية، وإما أن تكون على الأرجح غير قابلة للتصور. وقد يكون القول بأن غياب كلمة العبقرية عن مجموعة من المفردات خاصية إيجابية، حيث يمكن أن يوحي وجودها فيها بأن المجموعة ذاتها تحس بنقص في قدراتها على التعبير. ولكن من الطبيعي أن تحمل هذه الطريقة في التفكير على فهم خاص لوظيفة الكلمة، كما أنها هي ذاتها (أي هذه الطريقة) محددة من الناحيتين التاريخية والثقافية. ومع ذلك فإنها يمكن أن تؤرخ على الأقل تأريخا نقديا، وذلك بتقصي الاستعمالات الخاصة للكلمة في الماضي. ولن يكون هذا (التقصي) من قبيل البحث الميسور عن مرجعية كلمة غائبة يتحتم بالضرورة أن تتحدد من خلال موقعنا التاريخي وهويتنا الثقافية، بالإضافة إلى أن المرجعية التي تحدد بهذه الصورة ربما تبدو مستعصية على التحديد. وبهذه النظرة الساخرة بعض الشيء إلى الموضوع سوف أفحص بعض أمثلة استخدام الكلمة وسياقها في العصر الرومانسي، ذلك العصر الذي يمكن الذهاب إلى أنه أهم العصور دلالة على تجربتنا عن «العبقرية»، وداخل نطاق هذا العصر سوف أبيح لنفسي أن أتحرر نسبيا من التاريخ، فأنا لست معنيا بتفاصيل التطور في مثل هذه المساحة الزمنية الصغيرة (وإن تكن بالتأكيد تفاصيل مهمة).

والاستخدام الرومانسي للمصطلح يستدعي على نحو مميز مشكلة المطلق المتناهي أو الدنيوي*، ويمكن في الواقع تصوره كمحاولة من المحاولات الكثيرة في العصر الرومانسي لتحقيق مطلق دنيوي(1). أي أن الاستدعاء بالمعنى الديني كما جُرِّب عن طريق كلمة «عبقرية» يورط الكاتب في مأزق الخواء الذي يقع وراء نطاق الكلمات. ومحاولة الوصول إلى ما وراء الجزئي للتعبير عن الكلي لا يمكن أن يؤدي إلا إلى كمال جزئي، أو فراغ جزئي. والمحاولتان متماثلتان من حيث المعاناة، نظرا لأن إرادة المطلق تعمل على إذابة التجزؤ الذي هو (في صميمه) اختلاف. ووراء اختلاف

* المقصود هنا هو المطلق ضمن حدود هذا العالم المتناهي (المترجم).

الكلمات (تفاضلها) يكمن الكمال أو خواء المطلق في ذاته بغير تمييز بينهما. و بسبب الفشل الحتمي لهذا المشروع ومن خلاله فقط، يستطيع المرء توصيف عملية سيرورته. واعتبار فكرة العبقرية بديلا بروميثيا* عن الألوهية، وارتباط الكلمة الفعلي من الناحية اللغوية بـ«الروح» أو «النفس»، يورطنا في اتجاهات متناقضة نحو كل من الإنسان والله، ونحو التحقق الواقعي والتحقق الماهوي، والحرج الكامن في مفاهيم الحضور الديني والمطلق الدنيوي والكلية الفردية (التي لا يعين فيها مصطلح «الفردية» أيضا على الإيضاح).

قد يلاحظ في بعض الأحيان أن لهذا مخاطر أخلاقية تثير القلق، فالأخطار الناجمة عن مقولة بليك «إن العبقرية معصومة من الخطأ» فالجهل هو الخطأ[٢]، هي أخطار واضحة للعيان -إنها تسلم بوجود تصور مطلق عن العبقرية- وكاهنه بطبيعة الحال هو الكاتب أثناء كتابته. ولكن هذا التصور مبهم، ومن ثم فهو لهذا غير قابل للتحدي وغير قابل لإعادة تفسيره. إنه يحدد نفسه بنفسه، والأحكام المبنية عليه لا يمكن باختصار إلا أن تكون تعبيرا عن مزاج كاتبه، وهذا رأي هش وملتف في ثوب مطلق معين، إلا إذا كان الإنسان على استعداد -من خلال فعل الإيمان- للاعتراف بأنه مطلق «ديني» ملتف في الثوب الدنيوي و(الضروري) المنسوج من وجهة النظر الشخصية.

ولا تكمن الطبيعة الحقيقية للخطر في أي جانب واحد من هذين الاحتمالين، وإنما تكمن في وجودهما معا، لأنهما يرسمان عالما أخلاقيا يخلو من أي إقناع بالتقييم والاختيار الأخلاقي، ولا توجد فيها إلا شارات الصواب والخطأ الجوهريين. وحتى الاعتراض لا يكون إلا مجرد تمهيد أولي لعالم أخلاقي. ويجب أن يفترض من البداية وضع الرأي أو المطلق نفسه، مادام غير مسموح له بأي أساس آخر يبني عليه اعتراضه. والنزوع لإدراك الحقيقة بوصفها كائنة وراء نطاق قواعد المدركات الحسية المحدودة للإنسان، يؤدي بتصلب -قد يكون مرعبا- إلى تفريغ الخصوصية الضرورية

* في الأسطورة اليونانية نسبة إلى بروميثيوس الذي سرق النار من آلهة الأوليمب وعلم البشرية استعمالها، فكان عقابه ربطه إلى صخرة بسلسلة حيث هاجمه نسر ومزق كبده، ثم أنقذه هرقل (المترجم).

للاقتناع الأخلاقي، ومن ثم إلى خواء لا يمكن ملؤه إلا عن طريق كمال الشمولية الشخصية الفارغ باطنا لظاهر. والعبقرية في صيغة بليك السابقة الذكر ليست متعارضة مع الجهل فحسب، بل بطريقة ضمنية مع مايسمى عامة بالمعرفة، لأن هذه المعرفة هي التي تدرك أن العبقرية مخطئة. غير أن معارضة المعرفة محكومة بإعادة تعريف الخطأ بوصفه نتاج العبقرية، ومن ثم بإعادة تعريف المعرفة بأنها جهل. وبهذا القلب للأنظمة التصورية لا يمكن أن توجد حجة عقلية، «لأن العقلانية نفسها هي التي تُدمَّر. والعبقرية تقع وراء نطاق هذه المقولات «الطبيعية» (أي السوية المعتادة) للحكم.

والمشكلة أكثر تخفيا (وراء الأقنعة) في لغة جان باول ريشتر* البليغة كما يتضح من المقتطفين التاليين، لكن ربما تبين لنا مع إعادة قراءتهما أن النتائج الممكنة مقبولة بصورة أكثر إنذارا بالخطر:

«إن هذه الروح الكونية للعبقري، مثلها مثل كل روح، تنفخ الحياة في كل أعضاء عمل (فني) ما، دون أن تسكن واحدا منها. إنها تستطيع أن تجعل سحر الشكل شيئا سطحيا من خلال سحرها الذي يسمو عليه. فعبقرية جوته، على سبيل المثال، سوف تظل تتحدث إلينا في نثره الشامخ، كما تتحدث إلينا في أقل قصائده إتقانا. وبمجرد أن تشرق شمس واحدة فإنها تستطيع أن تبين الوقت بدبوس كما تبينه بمسلة. هذه هي الروح التي لا تقدم براهين أبدا، وإنما تقدم ذاتها فقط ووجهة نظرها، ثم تضع ثقتها في الأرواح التي تجمعها بها صلة القرابة وتطل باحتقار على الأرواح المعادية لها** [. . . .]»(٣).

«حين يجعلنا شيوخ النثر المتحجرون والممتلئون بالتراب كالعجائز الذين أصاب الهرم أجسادهم، حين يجعلنا هؤلاء نشهد الفقر وصراع الوجود اليومي أو حتى انتصاراته، فإننا نبدأ في الشعور بالضيق والاضطراب أمام المشهد، وكأنما قضي علينا نحن أن نجرب المحنة، حقيقة أن المرء يجرب الصورة وتأثيرها، فأساهما بل وفرحهما

* يوهان باول فريدريش ريشتر (١٧٦٣ ـ ١٨٢٥) روائي رومانسي ألماني وكان يكتب تحت اسم جان باول (المترجم).

** ورد الأصل الألماني لهذين المقتطفين في الهامش ٣ والهامش ٤ من التعليقات (المترجم).

يفتقران إلى السمو. إنهما يسحقان حتى ما هو جليل بقسوة في الواقع [. . .] وفي حمى جرح الحقيقة، علينا أن نتجنب هؤلاء الذين يطعّمون الحمى القديمة بحمى جديدة عن طريق تصوير جروحنا بشعرهم العادي الممل، الذي يجعل القصائد الصادقة شيئا لا غنى عنه كترياق من قصائدهم الزائفة.

والأمر على العكس من ذلك تماما، حين يقودنا العبقري في ساحات معركة الحياة، فعندئذ نطل عليها بحرية كما لو كان المجد أو حب الوطن يسيران أمامنا برايات خفاقة. وبجوار العبقري يتخذ الفقر الذي يسير معه شكلا أركاديا)* وكأنهما زوج من العشاق. وفي كل مكان يحرر العبقري الحياة ويجمل الموت. وفوق كوكبه، كما هي الحال فوق البحر، نبصر نحن المراكب الشراعية تجري أمام السفينة الضخمة. وبهذه الطريقة يصالح، بل يزوّج -كما يتصالح الحب والشباب ويتزاوجان- الحياة البائسة بالمعنى الأثيري، تماما كما تبدو الشجرة الحقيقية وصورتها المنعكسة فوق حافة الماء الساكن، وكأنهما تنموان من جذر وحيد وتشرئبان نحو سماءين»(٤).

والفقرة الأولى تدعم عدم خصوصية موضوعها ـ فالعبقرية مثلها مثل «كل» روح، إنها روح «كونية» مستقلة عن المكان، وهي تبث الحياة في «الكل»، ومع ذلك لا تسكن «واحدا بمفرده» ـ وبعبارة أخرى يتكون لدينا الانطباع بأنها موجودة في كل مكان، وليست موجودة في أي مكان. وهي غير معنية بالأشكال التي تجعل الإدراك الحسي ممكنا، وتستطيع أن تتصرف تصرفات غريبة مع الصفات التي تحدد النثر والشعر، وعند هذه النقطة نجد أن خفة اليد تغطي التناقضات المتضمنة في الكلام عن «شمس واحدة»، مما يوحي بأن خصوصية ما يمكن أن تكون أيضا متعددة، ومن ثم تؤكد الصفة الكونية العامة للعبقري التي احتوت عليها استعارة الشمس

* أي بسيطا ساذجا وسعيدا منعما. وأركاديا منطقة جبلية في جزيرة المورة باليونان (البلوبينيز) كانت موطنا لرعاة وصيادين بدائيين بسطاء، وقد جعل فرجيل من أركاديا بيئة مثالية يسودها السلام والبساطة في العصر الذهبي وذلك في شعره الرعوي، ومن هنا نشأ مايسمى بالأركاديانية، أي التصوير الفني أو الأدبي للحياة المثالية التي كان يحياها هؤلاء الرعاة الأبرياء في تلك البيئة الريفية الجميلة بأركاديا. راجع د. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت ١٩٧٤ (المترجم).

ذاتها. والمقياس أيضا بـالنسبة للعبقري شيء لا أهمية له، فـ «الـدبوس» أو «المسلة» يمكن أن يؤديا الغـرض. والنتيجة، وفقا لحكمة بليك السابقة هي أن العبقـرية فوق البراهين، ولا تعتمد إلا على سدنتها الخصـوصيين في احتقار غيرالمؤمنين بها، انطلاقا من مستوى فائق للعقل. ومن الواضح أن قراءة أكثر ترفقا يمكن أن تفسر ريشتر بأنه يعني فقط أن العبقرية تتأبى على حذلقة التفسير، وأن التفسيرات ليست غيرمتوافرة، بل هي على العكس تقدم بطريقة مباشرة في مقابل التفسيرات غير المباشرة (من خلال المنطق الاستدلالي). والجملـة الأولى تؤكد بالمثل تكـامل الطبيعة العضويـة في مقابل الطبيعـة الذريـة لما هـو مادي فحسب. لكـن يبدو أن التأثيرات البليغـة لهذا النص الخطابي هي تأثيرات حتمية حتى بسبب النغمة الخطابية نفسها.

وفي الفقرة الثانية المقتبسة آنفا، يحـــاول ريشتر أن ينقل فكرة الفن الفاشل الذي لا يؤدي موضوعه أداء لـه «معنى»، وإنما يتركه -إذا جاز التعبير- بغير أن يمس. بيد أن النتيجة في الفقـرة الثالثة التي تلي ذلك مبـاشرة في النص، هي أن الفن الذي يحول مـادتـه بالأسلـوب المجـازي للفقـرة التي نـوقشت الآن، يبـدو أنه يـذيب المحتـوى الأخلاقي في شيء اكتسب -بعد أن خضع للتحول- هالة الجلال. وهنا تكون سـاحة المعركـة مجدا، ويكون الفقـر أركاديـا، والعجز بـالغ الرقـة كالأثير. وفي صـورة لافتة -يمكن إضفاء تعبير ساخر عليها لو قرأناها في سياق نزعة قبالية* كنزعة بو- يكون عاليها أسفلها، وأسفلها عـاليها. ولا شك أنه لا ينبغي أن يُرَدَّ الصراع في هذا النص إلى هـراء أو إلى ما يحتمل أن يكـون أكثـر من ذلك، أي إلى نـوع من النفاق السيـاسي المحض أو الرياء الأخلاقي. ويحاول ريشتر أن يستخدم اللغة لخلق معنى لشيء تنفر من فهمه، ألا وهـو المطلق الدنيوي الـذي يقع وراء نطاق الحدود الواضحـة لمقولات الفكر، هـذا المطلق هو ما يسميـه بالعبقريـة، وتتجه الفقرة التي نحن بصـددها من الموحش والـزمني الـزائل نحو الـروحي والسرمـدي الـذي تجللـه هالـة المجـد. فهي

* القبالة كلمة عبرية، وهي اسم لنزعة صـوفية يهودية لها تفسيرها الباطني الخاص للكتاب المقدس، وكـانت رد فعل لحركـة ابن ميمـون وهـو فيلسـوف يهودي من المؤمنين بـالمذهب العقلي والمعـادين للصوفية. أما (بو) فهو إدجار آلان بـو الكاتب الأمريكي المشهور الذي عاش في النصف الأول من القرن التـاسع عشر، وكتب القصة القصيرة والشعـر ومارس النقـد. راجع الطبعة الرابعـة من دليل أكسفورد في الأدب الإنجليزي للسير باول هارفي (المترجم).

تستخدم الصور المميزة للتأمل والوحدة العضوية والكتلة المجردة من المادة، وتصبح العبقرية كلمة على حافة الوجود، وحافة ما يمكن فهمه وإدراكه، كلمة تمضي قدما لتشير إلى الصمت الحتمي. بيد أن صدى ذلك الصمت يمكن سماعه وهو يرجع ذبذبات مشؤومة. ويبدو ونحن ننصت إليه ألا أهمية لمعرفة ما إذا كان هذا الصمت هو امتلاء العبقرية وكمالها، أم هو فراغها وخواؤها.

وترتبط بهذه النزعة اللا ـ أخلاقية إلى الكل أو اللاشيء فكرة شائعة في هذا العصر (الرومانسي) بأن العبقرية -لكونها صفة متعالية على الذاتية أو الشخصية- هي في الواقع شخصية أو حتى مناقضة للشخصية. وأشهر صيغة لهذه الفكرة ترجع لكيتس*، رغم أنه في الواقع يتهرب من كلمة «عبقرية» نفسها:

«إن أفضل إجابة يمكن أن أقدمها لكم ستكون على طريقة رجال الدين لإبداء بعض الملاحظات عن نقطتين أساسيتين، وهما النقطتان اللتان يبدو أنهما تشيران كما تشير السبابات إلى زحام الآراء المؤيدة والمعارضة للعبقرية [. . .] (ولأهداف كيتس وإنجازاته أيضا). والأولى تتعلق بالشخصية الشاعرة ذاتها [. . . .] إنها ليست هي ذاتها -فلا ذات لها- إنها هي كل شيء ولا شيء -ليس لها سمة شخصية- وهي تنعم بالضوء وبالظل، وتعيش في حيوية بالغة، سواء كانت مشروعة أو غير مشروعة. [. . .] وما يصدم الفيلسوف الفاضل يبهج الشاعر الرقيق رقة زهرة الكاميليا، وهي لا تسبب ضررا، لا باستمتاعها بالجانب القاتم من الأشياء، ولا بتذوقها للجانب المضيء، وذلك لأن كليهما ينتهيان إلى التأمل. والشاعر هو أكثر مخلوقات الوجود بعدا عن الشعرية**، لأنه لا هوية له [. . .] إن المخلوقات التي تحركها الدوافع تتسم دائما بصفة ثابتة، أما الشاعر فليست له صفة ثابتة، وليست له هوية»(٥).

مما لا ريب فيه أن هذا تعبير متطرف عن حالة العبقري، فالمشكلة الأخلاقية تُقبل وتُرفض في آن واحد، وحتى الفضيلة يمكن أن تصدم إذا شاءت. وكيتس في الحقيقة يعتذر عن تغيير آرائه ـ إذ كيف يمكن أن نتوقع منه أن يكون ثابتا إذا لم

---

* هو الشاعر الإنجليزي الرومانسي جون كيتس ١٧٩٥ ـ ١٨٢١ (المترجم).

** لعل كيتس يقصد بهذه العبارة المعنى الأصلي للكلمة اليونانية التي اشتقت منها كلمة الشاعر والفن الشعري وهي poiesis وتعني في الأصل الصنعة، أي ربما كان المعنى أن الشاعر ليس شيئا محددا بعينه كسائر الموجودات الطبيعية والمصنوعة (المترجم).

يكن له هويـة؟ إن انفتاح الشاعر على الحقيقة الأولية لكل الأشيـاء تمحو حقيقته الثانـوية عن الفرديـة ـ ومرة أخـرى تُكْبتُ القراءة التهكميـة «للاشيء» بوسـاطة «المتعة البالغـة» لوجهة النظر. وإذا كانت الطـاقة هي كل شيء، فإن اتجـاهها لا أهمية له. ويردنا «التأمل» إلى فكرة المقدرة السلبية التي عرض كيتس خطوطها في العام السابق حيث يقول:

«قـادر على الـوجـود (في صميم) الـريب، والأسرار والشكـوك، دون أي تطلع عصبي إلى الواقع والعقل. [. . .] لدى الشاعر العظيم يطغى معنى الجمال على كل اعتبار آخر، أو بالأحرى يمحو كل اعتبار»(٦).

وبعبارة أخرى، يقود «الجانب القـاتم» والجانب «المضيء» الشاعر -بغير تمييز بينهما إلى «معنى الجمال». وهـذا المعنى نفسـه يتجـاوز «كل اعتبـار»، ويقترن بالغمـوض والشك. وليس أمام القـارئ مرة أخرى من خيـار سوى قبـول التأكيد القبْلي التحليلي للشـاعر وللجمال، بـوصفهما يمثـلان تخوم الخير القابل للتصـور، ويعينان حـدود الحكم السـوي على ماهـو «غير مشروع» أو «مشروع». ووراء هذه الحدود لا يبقى إلا وثبـة الإيمان إلى مـاهـو مستعص على الحل. وخـلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر نجد شخصية بارسيفال عند فاجنر تجسد الفكرة التي تـذهب إلى أن الفراغ نقـاء، ليس من الصعب اقتفاء أثـر الخطى التي تقودنـا من موقف كيتس إلى هذا الموقف، ومنهما إلى تطـورات القرن العشرين في ألمانيا(٧). وكيتس هنا له دلالة مهمة على استبعاد «الخاص»، ومن ثم استبعاد الأساس الذي يمكن أن ينبني عليـه الحكم العقـلاني، وذلك على طـريق البحث عن «الكلي العام». فالسلوك الفـردي لا أهمية له إزاء ما يتعرَّفه الشـاعر أو ما يعترف به، ومن ثم يتعذر تمييز المطلق الدنيـوي عن التأكيد الذاتي. ومـع الإهـابة بالعبقـرية أو استدعـائها، نكون قـد وصلنا إلى آخر تعبـير عن أي نوع من أنـواع التمييز، فـ«العبقريـة» بالمعنى الصحيح لا تدل على وجود خاصية أو هـوية، بل تدل على «غياب» الخاصية والهوية. إنها تنتمي إلى الصمت (أو الفراغ) والإيمان (أو الشك) أكثر من انتمائهـا إلى اللغة والفهم. والنتيجـة المنطقية لهذا هي بـالطبع أن العبقري

الفطري الحق يمكنه أيضـا أن يلزم الصمت. وهذه فكرة شائعـة لدى شخصيات متنوعة مثل وردزورث وبيرون. ويتهكم كولردج بعض الشيء على وردزورث عندما يناقش هذه الفكرة في الفصل الثاني عشر من «التراجم الأدبية» والفقرة التي يعترض عليها ترد في المقطع الأول من قصيدة« الرحلة» لوردزورث* :

جميع هؤلاء الأشخاص المحظوظين،
عدا قلة متناثرة، يعيشون زمانهم بعمق،
ويدخرون ما يمتلكونه داخل صدورهم،
ويمضون إلى القبر دون أن يفكر فيهم أحد.

ويعلق كـولـردج قائلا: «إذا جـاز استخـدام عبـارة عاميـة، فإن مثل هـذه العواطف في مثل هذه اللغة تشرح صدر المرء، ولو أني من جانبي لا أومن الإيمان الكامل بصدق الملاحظة وإني لأعتقد على العكس من ذلك أن الشواهد نادرة إلى أبعد حد»(٨).

لنصرف النظر الآن عـن هذا التطرف الغـريب الذي لـه مع ذلك دلالتـه، ولنعد لحظات إلى ريشتر:

إن الاعتقاد بأن العبقري لديه ملكة فطرية وحيدة، لا يمكن أن ينشأ ويستمر إلا عن طريق الخلط بين العبقريـة الفلسفية أو الشعرية والغريزة الفنيـة للعازف المنفرد. [. . . .] وعصرنا يقدم لي كل فرص التحدي لأقاتل الآثمين ضد الروح القدس. ألا يـوزع شيكسبير وشيلر وغيرهما كل القـدرات الفـردية على شخصيـاتهم الفرديـة؟ ألا يتحتم عليهم في نطاق صفحـة واحدة أن يكونـوا حادي الذكـاء متفهمين، عقلاء، متقـدين، مثقفين، مطلعين على كل شيء، حتى يمكن لهذه القدرات والملكـات أن تتلألأ كالجواهر، لا كـذبالة شمعة هزيلة الضوء؟ إن الموهـوب في ناحية واحدة فقط يقدم نغمة وحيـدة بذاتها كوتر في بيانـو يضرب بمطرقة. أما العبقـري فمثله مثل وتر

* الرحلة قصيدة فلسفية لوردزورث من ثلاث مقطوعات عن الإنسان، والطبيعة، والحياة الإنسانية. وهي تتوسط عملا كبيرا مكونـا من تسعة أجزاء بعنوان «المتوحد» وتحكي قصة لقـاء الشاعر في أثناء ترحاله مع جوّاب بائع متجول فيلسوف، بصديق لهذا الفيلسوف يرحل متوحدا لأنه إنسان متشائم قانط بسبب حاجته إلى عقيدة دينية، وعدم ثقته في فضيلة الإنسان (المترجم).

قيثـارة الـريح لعـوليس* . إن وترا واحـدا فيها يعـزف نغمات متنوعـة مع النسمات المتعددة . وكل الملكات والقدرات عند العبقري تزدهر في آن واحد، فلا يكون الخيال هو الزهرة، بل ملكة الزهر التي تنظم الكؤوس مع لقاحاتها المختلفة من أجل هجين جديد، وكأنها هي قدرة القدرات**(٩) .

ومع أن معلـومـات ريشتر عن طبيعـة الصوت تجعـل استعارتـه عـديمـة المعنى لوفحصناها بدقة شديدة -أو بدقة وحسب!- فإن المغزى يمكن إدراكه . إن شمولية العبقرية تتجاوز أي تحديد من جانب الخصوصية الفردية، لأن عليها (أي العبقرية) أن تكون «كلية». وتصـوير العبقري في صورة الـروح القدس تصوير مـلائم، ولكنه قد يفتح باب تهكم غير مقصود مرة أخرى، إذ تقترن فكرة العبقري المتقلب في الواقع بخاصيـة وهمية، كما أن الغموض الفظيع لكلمـة «الروح Geist» الألمانيـة يزيـد في الحقيقـة على غموض كلمـة «الـروح Ghost» الإنجليـزية، وإن كـان ذلك يـرجع لأسبـاب مختلفة بعض الشيء . ومع ذلك يتحـاشى ريشتر بعض معاظـلات بلاغـة كيتس عن طريق الإصرار على تعدديـة الخواص أكثر من الإصرار على حقيقة أن مثل هـذه التعدديـة الشاملـة تهدم فكرة الخاصيـة نفسهـا . وفضلا عن ذلك فإن صـوره المجازية تدعو القارئ إلى التمسك بفكرتي «التفرد Singleness» (في صفحة واحدة) والوحدة (وتـر واحد بذاته) في الوقت نفســه الذي تفجَّر فيه هــذه الأفكار عن طريق فكرة الشموليـة . وفي القسم الذي حذفناه آنفا (من نص كيتس)، نـــرى «الفهـــم» ذا أهمية حاسمـة للعبقري -فهو ليس غريزة عمياء- ولكن قـد يتساءل المرء عن نوع هذا الفهم رغم أنه قد أوضح مقصده من الناحية البلاغية . ويواجه كيتس من ناحية أخـرى -وربما بسـذاجـة إلى حـد مـا- عنصر السلـب المنطقي الكـامن في أسلـوب تفكيره . وريشتر حريص على ما يمكن أن نقول عنه إنه تأكيد أن الصدى الذي يتردد من الجانب الآخر لكلمة العبقرية وما وراءهـا هو صدى لما هو ممتلىء لا لما هو خاو. بيد أنه من المحتمـل أن يتشكك المرء مع ذلك قليلا في الصورة المجازيـة للفقر الذي تحول إلى جواهر -فهذا التحول ينطوي ثانية وإلى حد ما على نوع من الاختزال (أو الرد

---

* قيثارة الـريح هي آلة وترية يصدر عنها صـوت موسيقي حين يمر خـلال أوتارها تيـار من هواء أو ريح . وتنسب إلى عوليس رب الريح في الميثولوجيا اليونانية (المترجم) .

** أثبت المؤلف في هامش ٩ معظم النص الألماني لهذا الاقتباس وهو النص الأصلي (المترجم) .

والتبسيط). والحاجز الـذي يقيمه كيتس ضـد الرعب الممكن المتضمن فيما يقـوله، يكمن في ابتعاده عن كلمة «عبقـري»، وفي استبداله بها كلمة «شـاعر». ويمكننا أن نفهم هذا بطريقتين: أولا بتذكر السياق الذي كتبت فيه الرسالة في ظروف قاسية من حيـاة كيتس- والواقع أن الجزء الـذي حذفتـه منها يـؤدي إلى عملية تحريف بـالفعل بسبب إغفال مـلاحظاته المهمـة من الناحية التـاريخية- وثانيـا ومن خلال ما ذكـرته الآن، بوضع تحديـد ضمني لنشاط العبقري. «فـالعبقري» هنا لـه تاريخ شخصي، بالإضافـة إلى أنه يتصف ضمنا بخواص حرفة محددة. ولا ريب في أن كلمـة «شاعر» -في الإنجليزيـة وفي ألمانية ريشتر- يمكن أن تكـون مرادفـا ممكنا لكلمـة «عبقري». ولكن هذا يؤدي إلى عدم إدراك المعنى الحقيقي، فهي ليست الكلمة نفسها، كما أنها من ناحية الفارق الدقيق الهامشي، أكثر تحديدا. وهي هنا تصبح أكثر تحديدا، سواء بالانتقال من «العبقري» إلى «الشاعر» أو بالتلوين الذي تكتسبه من حرفة كيتس.

ويمكننـا أن نجـد أيضـا لـدى كـولـردج أفكـارا تتعلق بـالجانب الـلاشخصي للعبقـري، ولو أن التعبير عنهـا ربما يكون أكثـر حكمـة، ففي وقت مبكر نجـده في كتاب التراجم الأدبية يصور العبقرية على أساس ما لها من حساسية خاصة:

«إنـه يمكن أن يستثار بقـوة لأي سبب أكثـر بكثير مما يستثـار بسبب اهتماماتـه الشخصية، ولهذا السبب الواضح يعيش العبقـري في الأعم الأغلب في العالم المثالي، هذا العالم الذي لا يـزال فيه الحاضر يتشكل تحت تأثير المستقبل أو الماضي، وكذلك لأن مشـاعره قـد ارتبطت في العـادة بأفكـار وصور يكـون الإحسـاس «بالـذات» في تناسب عكسي مع عددها ووضوحها وحيويتها»(١٠).

هنا نجـد مثالا طيبا لما يمكن أن نسميـه العبقرية بـوصفها تجريدا، سـواء من الهوية الشخصية أو من العالم الـزمني والطبيعي. وهي وفقـا للطريقة المعروضة بها هنـا تحـاول بلا شك أن تثبت أن العبقري «لا ذاتي» -بمعنى أنه فاضل أخـلاقيا- والواقع أن كولردج يستخدم هـذه الحجة ليـدحض الشعار المبتـذل الذي يـردد أصحابـه أن العبقري سيىء الطبع بسبب شـدة حساسيته الشخصيـة. ومع ذلك، فإن التجـريد المطلق للحالـة من أجل التجريـد يجعلها بـوجه خاص عـرضة لذلك النـوع من عكس الأوضاع الـذي قمنا بفحصه، والذي تصبح معه اللا ذاتية قابلة للتطابق مع الربوبية.

وفي المناقشـــة التي أجراهـا كولـردج عن العبقريـة الشعريـة في كتاب «التراجم الأدبيـة ١٥» مستخدمـا قصيدة فينـوس وأدونيس مثالا على إنتـاج العبقري، نجـده يصف شيكسبير في البدايـة بأنه صـاحب آلاف العقول (Myriad minded)، ثـم يلتقط الخيط نفسه فيما بعد فيقول:

«وهناك صفة ثانية تبشر بالعبقرية وهي اختيار موضوعات بعيدة جدا عن الاهتمامات والظـروف الخاصـة للكاتب نفسـه. ولقـد وجـدت على الأقل أنه حيثما يكـون الموضـوع مستمدا مباشرة من أحاسيس الكاتب وتجاربه الشخصية، فإن امتياز قصيدة معينة ما هو إلا علامة ملتبسة على القوة الشعرية الأصيلة، وكثيرا ما يكون ضمانا زائفا لها»(١١).

إن هذا وحده لا يمضي في الحقيقـة إلى أبعد من ملاحظة أن المباشرة النـابعة من الحياة الشخصية يمكن أن تساعد مؤقتا على البراعة الشعرية، ولكن من المستبعد أن تكون سندا للفنان طوال حياته، على الرغم من أن شبح اللا ـ شخصية يمكن الإحساس به وهو يحوم عن قرب. وتتطور الفكـرة بعد ذلك بطريقة تذكـرنا جيدا بالتفـرقة التي قام بها كيتس بين ميلتون وشيكسبير، ولكن ربما بنبرة تحتية عالية التردد:

«وفي كل الأحوال يبدو الأمر كما لو أن روحا أسمى وأكثر قدرة على الحدس وعمق الـوعي، حتى من الشخصيـات نفسهـا، لا من نـاحيـة المنظـر والفعل الخارجيين فحسب، بل من ناحيـة تدفق العقل واستمرار تـدفقه بأدق أفكاره ومشاعـره جميعا، يبدو الأمر وكأن هـذا الروح يضع الكل بأسره أمام أنظارنا، بينما يكـون هو نفسه غير مشارك خلال ذلك في الانفعالات. [. . . .] لقد كان من الواجب عليّ أن أستشف من هـذه القصائد أن الغـريـزة أو الفطرة العظيمـة حتى في ذلك الـوقت، وهي التي دفعت الشاعر إلى كتابة الدراما، كانت تعمل داخله في الخفاء، حاثة إياه عن طريق منظومة وسلسلة لا تنفصم عراها أبدا من الصور المجازية [. . . .] لتقديم بديل عن تلك اللغـة البصرية، وعن ذلك التـدخل المستمـر والتعليق المتواصل بنبرة الصـوت والنظـرة والإيماءة، وهي التي كـان على حق في أن يتـوقعهـا من الممثلين لأعمالـه الدراميـة. ويبدو كل من «فينـوس وأدونيس»* وكأنهما هما الشخصيـات نفسهـا،

* فينوس وأدونيس قصيـدة لشيكسبير تتكون من مقطوعـات سداسية الأبيـات ونشرت عام ١٥٩٣، وهي من أولى أعماله المنشورة (المترجم).

وكذلك العرض الكلي لهذه الشخصيات من خلال الممثلين. ويبدو الأمر وكأنك لا تُختبر بشيء، وإنما ترى كل شيء وتسمع كل شيء. ومن ثم فإن [. . . .] المسؤول عن هذا هو أولا وقبل كل شيء شعور الشاعر بالتباعد، ولو جاز لي أن أجازف بالتعبير، فهو التباعد الكامل للشاعر المرتفع فوق عواطفه الشخصية التي يتعامل معها تعامل المصور والمحلل في آن واحد. ولا شك أن الموضوع نفسه، ولو أنه لا يمكن إلا أن يقلل من بهجة استمتاع العقل المرهف، إلا أن القصيدة لم تكن أبدا أقل خطورة عندما ينظر إليها من وجهة النظر الأخلاقية»(١٢).

ليست القضية هنا هي قضية إنكار هوية الشاعر -فهو يمتلك «مشاعره الخاصة»- إلا أن طمس هذه الهوية سمة مميزة لعبقريته. واستخدام مصطلحات «غير مشارك unparticipating»، و«التباعد aloofness» و«الانفصال أو الاغتراب alienation» على وجه الخصوص في هذا السياق الإيجابي، ربما يكون صعبا بالنسبة للقارئ المعاصر. ومن الواضح أن من الضروري أن يكون المرء على شيء من الوعي بالتغير الذي طرأ على مضامين هذه المصطلحات، ولكنها مع ذلك ربما تدل على اتجاه معين في الحجة التي تدور المناقشة حولها، خصوصا فيما يتعلق بتقديم تبرير أخلاقي. والمعنى بوضوح هو أننا نتزود بمنظور أعلى نطل منه على ما يطلق عليه كولردج «النبض الحيوي» للنص، ولكن الأثر الناتج عنه هو المطابقة بيننا وبين وضع العبقري الذي يعلو- إذا جاز هذا القول- «فوق القانون»، ولو أن الشاعر قام بتلطيخ يديه بمادة نصه، فلربما كان الأثر الأخلاقي خطيرا. لكن العبقري وقراء العبقري لا تمسهم مادة الموضوع. وعرض الشخصيات بشكل يتجاوز فردية الكاتب في الأبعاد الثلاثة للمسرح تقريبا يرينا ثانية مقدرة الكاتب على إخفاء هويته. والخلاصة أن جانبا من القوة البلاغية للفقرة التي اقتبسناها يتمثل في إيحائها المستمر بأن العبقري منعزل «في مكان آخر»، فوق أو خلف أو وراء عالم الظواهر، وإن يكن مع ذلك هو الضامن الحقيقي لكمال ذلك العالم الظاهري. . «إنك تبدو كأنك لا تتنبأ بشيء، ولكنك ترى وتسمع كل شيء». والعبقرية شفافة، حاضرة وغائبة في الوقت نفسه. وهناك جوانب أخرى في هذا الفصل من كتاب التراجم سأرجع إليها بعد قليل. ولكن لنلاحظ الآن ببساطة أنه حتى هذه الحجة التي تعتمد إلى حد كبير على مثال خاص، ليست خالية برمتها من الإيحاء بأن العبقرية عملية تجريد مستمرة.

وقد يُظن أن تحققـات «العبقرية» البروميثية يمكن أن تكـون هي المقابل الصريح «للعبقرية» التي توصف بأنها مطلق دنيوي مجرد. ومثل هذه الصور تتميز بأنها تحمل معنى الطاقات المتجهـة إلى الباطن. وهي من نوع الحركة التي صورها نيتشـه في كتابه «العلم المرح»: «كم يعلـو النهـر حين يحجزه سـد، وكم كـان من الممكن أن يـرتفع الإنسان لو لم يصب (مجراه) في إله!»(١٣).

وفي العصر (الرومانسي) الذي نتحدث عنـه تصلح قصيدة بروميثيوس لبيرون أن تكون نموذجا على الرغم من أنه لا يستخدم كلمة عبقرية:

الوجود الحزين المتوحد [. . . .] (للإنسان):
الذي يمكن لروحه أن تتحداه -
مواجهةً كل الخطوب مواجهة الند للند،
بإرادة صلبة وحس عميق،
قادرة حتى في العذاب والألم على أن تخرج منها
بالجزاء الأوفى(١٤).

وكان إدوارد يونج قد استخدم قبل ذلك بـوقت طويل عبارة «العقل المركز» في وصف العبقري(١٥). كما أن شيلي، ربما تحت تأثير بيرون (سواء جاء هذا التأثير من نص بيرون السابق أو من تشايلـد هارولد-٣*)(١٦) لأنه في الحقيقة يكتب عنه بتـأثر -يربط أيضا مابين التركيز والعبقرية: (مادالو)** إنسان يتمتع بعبقرية كاملة [. . .] ولكن [. . .] طموحه يـدمر نفسه [. . .] وأزعم أنه مغرور، لأني لا أستطيع أن أجـد كلمة أخرى تعبر عن العواطف القلقة المتمركزة (حول ذاته) التي تستهلكه(١٧).

بيـد أن مثل هذه الصـور الذهنيـة تقع على المستوى النظـري أيضا في شرك لعبـة المطلقات. إن المتجـه نحو الباطن اتجاها تـاما له عـلاقة بسيطة بالخصـائص الجزئية

---

* قصيدة لبيرون مكونة من مقاطع طويلة تسير على نهج سبنسر، وقد ترجمها الدكتور عبدالرحمن بدوي (المترجم).

** جوليان ومادالـو حوار شعري كتبه شيلي بمناسبة زيارته لبيرون في فينيسيـا عام ١٨١٨، وجوليان هنا يشير إلى المؤلف، بينما يشير مـادالو إلى اللـورد بيرون. ويدور الحديث بينهما عن قـدرة الإنسان على السيطرة على عقلـه، ثم يعقب ذلك زيارة لدار المجـانين في البندقية، حيث يلتقيـان بمجنون غاب عقله لفشله في الحب ويحكي قصته (المترجم).

المميزة للوجـود، شأنه في ذلك شأن المتبدد تبددا كاملا. والعبقـري المستغرق في ذاته (أو المستهلك لها) يتلاشى في فضاء باطني، مثله مثل العبقري المذيب لذاته في فضاء خارجي. ومن ناحية ثانية، مع مـلاحظة أن هذه الناحية ذات أهمية قصوى، وذلك بقدر ما يمكن القول بـأن الفردية التي يعبر عنها الكاتب لا تكون أبـدا متمركزة تمركزا كاملا حول ذاتها -وإذا استخدمنا الاستعـارة الواضحة عن الثقب الأسود، فلابد أن يبزغ شيء عبر أفق الحدث، وإلا أصبح أي تصوير متعذرا- نقول ومع ذلك فإن مثل هذه الصـور الذهنية عن العبقري تقـدم يقينا القطب الجدلي المضاد لصـورة العبقري المجـرد من الشخصية أو الـلاشخصي. وهي جدليـة تنهار لـو أخذ أي الطـرفين إلى «درجة الصفـر»، كما أنها جدلية كـان على التاريخ في الواقع أن يقضي عليهـا، مع ما تـرتب على ذلك من كوارث حقيقيـة. بيد أنـه مازال لها على الأقل شيء من القـوة في النصوص الـرومانسيـة. إنها مثال إضـافي على المفارقـة الرومـانسية النمطيـة الخاصة بالأهميـة القصوى للفـرد الذي يبحث دائما عن حـل -في شيء آخر متعال وشـامل- لتوتر فرديته المنعزلة وربط الرومـانسية المتأخرة للعبقرية بالتفرد، أو على مستوى أدنى بغرابة الأطوار، يحوم باستمرار فوق نقيضه، وهو أن العبقرية هي إذابة ماهو شخصي فيما هو كلي شـامل، وأنـه في عـالم شخصي بحت لابد أن يظهر الكلـي على أنــه «رد للشخصية إلى الإحالة»* وفي هذه الحالة يمكن أن تكون عبقريـة الفردية تصويرا ساخرا في عالم ساقط لعبقرية الكلية أو الشمولية في عالم الماوراء الخالص.

ويمكن أن نتصور وجود نوع من التوازن في وصـف العبقري بأنه هو الذي يضفي الوحـدة على المتعدد. وهنا تعمل قوة العقل الفـردي، وكأنما هي قوة عقل كلي، على توحيد تنوع العالم الدنيوي. بهذا تضعف الخصوصية بمعنى ما، ولكن يمكن أن يحل محل الضعف شعور بأنها تفوّت عن طريـق التكامل مع قوة العقل الخاص للعبقري. ويمكننا الرجوع إلى الفصل الخامس عشر من «التراجم الأدبية» للبحث عن أمثلة:

«لكن الإحساس بمتعة الموسيقى، مع القدرة على إنتاجها هو هبة الخيال، وهذه بالإضافـة إلى القدرة على تحويل التعدد إلى وحدة التأثير وتعـديل سلسلة من الأفكار

* النص في الأصل لاتيني وهـو reductio ad absurdum ويعني البرهنـة على قضية أو فـرض ببيان سخف نقيضه أو استحـالته، أو نقض قضيـة أو فرض ببيـان استحالة نتـائجه أو منـافاتها للعقل (المترجم).

عن طريق فكـرة واحدة مسيطرة أو إحسـاس واحد غـالب (كلاهما) يمكن صقلهما وتحسينهما، ولكن لا يمكن تعلمهما أبدا»(١٨).

أو بوضوح أكثر:

لقد لوحظ من قبل أن الصور مهما تكن جميلة، ومهما تكن محاكاة أمينة للطبيعة، وتعبيرا دقيقا عنها بـالكلمات، فإنها في حد ذاتها لا تميز الشاعـر. وهي لا تصبح أدلة على العبقريـة الأصيلة إلا بقـدر ما تُعدَّل عن طـريق انفعال مسيطـر، أو عن طريق أفكـار أو صور مترابطـة نبهها ذلك الانفعـال، أو حين يكون لها تأثير ردِّ التعـدد إلى وحدة، أو التعاقب إلى لحظة، أو أخيرا حين تبث فيهـا حياة إنسانية وعقلية من روح الشاعر نفسه.

«التي تطلق وجودها في أرجاء الأرض والبحر والهواء»(١٩).

ومن الواضح أن الصـورة المتضمنة في النص الأول المقتبس هي صـورة التجانس العبقري الذي يحل التعارض والخلاف. وقدرته على القيـام بهذا قدرة غريزية، وربما يقودنا هذا للسـير قليلا على الطريق المنحـدر نحو التجـرد من الشخصية، ولكنه لا يبتعد بنا كثيرا، فـالإحساس «بالأسلوب» الشخصي للعبقـري في التفكير والشعور هنـا أقـوى بكثير. وتعبير «العبقريـة الأصيلـة» في النص الثـاني يوحي بـالشخصيـة الجديـدة، كما يوحي بـالقوة القـادرة على تحقيق التحول. وصـورة الزمن المختـزل إلى لحظـة واحدة تـوضح من ناحيـة أخرى المضـامين المتعاليـة في عملية رد «التعـدد إلى الوحـدة»، هذه المضامين التي ربما تكـون مغفلة في ذلك التعبير الذي يمكن قـراءته بسهولة قراءة ماديـة كوصف للتأثير الشكلي، وتبدأ الجملة الأخيرة من النص المقتبس بإفعام القلب بـالدفء من خـلال مصطلحات إنسـانية خالصـة، يبدو فيهـا وجود العبقري مرة واحدة وجودا أسمى باعتباره كائنا مستقلا بفرديته، لكنها تنتهي بانتشار ذلك الكائن البشري خـلال ثلاثة عناصر كـونية. وقد يكون التأثير النـاجم عن هذا هو تشخيص هـذه العناصر وإدخالها في مجال إنسـاني فريـد، والمسافة الفـاصلة بين الفقرة وآخر عبـارة فيها، تميل قطعا إلى الإيحاء بقوة إصرار متزايد على فـردية العبقري التي انطلقت متحـررة لتحقيق ذاتها، لا لإضاعتها كما يتضـح من الصورة الأخيرة في النص. ومهما يكن من شيء فإن في هذا النـوع من الصور الذهنية إيحاء بأن العبقـرية

ممتلئة بأشياء العـالم، أو أن العالم ممتلىء بأشياء الإنسانية -بمعنى الكـائنات البشرية الفرديـة- كما أن فيه شعـورا أقل بأن العبقرية -بـوصفها مطلقا بـاطنيا أو خـارجيا- يمكن أيضا أن تكون عدما لا نهاية له.

وأقل الأضداد شأنا بالنسبة لعبقرية الخواء، إن لم يكن أكثرها استخداما، يمكن أن يوجـد في فكرة العبقـرية المرحة، كما جـاء في الفصل الثاني من تـــراجم كـولردج حيث يقول:

« يبدو أن أعظم العباقرة، بقـدر ما يمكننا أن نحكم على أعمالهم أو على روايات معاصريهم، كانوا يتصفون بالمزاج الهادئ والطبع الرزين في كل شؤونهم. ومن ناحية الثقة الـداخلية في الشهرة الـدائمة، يبدو أنهم كانـوا إما غير مبالين وإمـا زاهدين في الشهرة العـاجلة. وتسـود كل أعمال تشوسر* بهجة ومـرح رجولي يجعل مـن المحال تقريبا الارتياب في أن الشعور العادي لدى المؤلف نفسه قد تجاوب معها. وكان هدوء طبع شيكسبير ولطفه مضرب المثل في عهده»(٢٠).

مثل هذه الأوصاف تعـرض العبقرية في حالـة توازن مع بيئتها الدنيـوية المحيطة بها، فلا هي تستنفد العالم في ذاتها، ولا هي تبدد تلك الذات في ثنايا العالم. وتلوح الأبدية في الأفق على أية حـال في عبارة «الشهرة الـدائمة»، ومع ذلك فإن مثل هذه الأوصـاف تقوم على فكرة الشخصيـة الفرديـة التي تقاوم التفتت عن طـريق خاصيـة العبقريـة التي هي إحدى خصـائصها المميـزة. ولو شئنـا أن نلوي عبارات وردزورث، فـإن تلك الأوصاف هي في الواقع صور عن علاقات قبل أن تكون صورا للحب. ولابد أن يقال على أية حال إنها ليست شائعـة كل الشيوع في لغـة العصر، ثم إن كولردج ينتقـص بعد ذلك بقليل في الفصل نفسه، وبطريقة تعوزها الكياسة، من قوة تأثير وجهة نظره (التي أبداها في النص السابق) في الوقت نفسه الذي يحاول فيه الدفاع عنها:

ومع ذلك، فحتي في أمثلـة من هـــذا النـوع (مثل العبقـري متقلب المزاج سريع الانفعال) سيكشف الفحص الـدقيق في أغلب الأحوال أن حدة الطبع المنسـوبة إلى «عبقـرية» المؤلف على أســاس أنها هي السبب فيهـا، قد نشـأت في الواقع عن علـة

---

* جيفري تشوسر (١٣٤٠ أو ١٣٤٥ ــ ١٤٠٠) شاعر إنجليزي، من أهم أعماله وأشهرهـا حكايات كنتربري (التي تـرجمها إلى العـربية المرحـوم الدكتـور مجدي وهبة) وتـرويلس وكريـزايد (المترجم).

جسدية، . أو ألم كليل، أو خلل في تكوين الإحساس بـاللذة. (وهكذا نجد) أن ما أخذ على «المؤلف» إنما ينسب إليه كإنسان(٢١).

وتمييز خاصية العبقرية عن الخصائص الأخـرى لصاحبها من وجهة نظر كولردج هنا تمييز معقول جـدا، وذلك مادامت العبقرية خاصية شخصية لا خاصيـة ماهوية (أي تتعلق بالماهية)، لكنه يتخلى عن قضيته بتجاهله لتأثر العبقرية ولو بعض التأثر بخلل بشري أساسي كنقص الإحسـاس باللذة. وبذلـك تكون العبقرية قـد خرجت عن نطاق الخصـوصية البشريـة. كذلك يجب تمييـز فكرة العبقـرية المرحـة عن فكرة العبقرية الرزينة، فهي صورة ذهنية نـادرا ما تشتمل على معنى التوازن الدنيوي الذي نـاقشتـه من قبل. وحين يكتب ريشتر قـائلا إن «الشـاب الأحمق وحـده هـو الـذي يصدق أن نيران العبقـرية تشتعـل كاشتعـال نيران الانفعال. [. . . .] إن العبقـرية الحقيقية هادئة في الداخل، وليست الموجة الجيـاشة هي التي تعكس صورة العالم بل الأعماق السـاكنـة»(٢٢). حين يكتب ريشتر هـذا فمعناه أننـا لم نترك أعماق الماوراء الساكنـة -فالصـورة على العكس من ذلك- تفصلنا عن العـالم الدنيـوي وتطلقنا في فضاء بلا أبعاد.

ولعلنا نجد أفضل مـرافعة ضد إغراءات العبقرية العـدمية في تلك الفقرات التي تعترف بـالخصـــوصيـة والحكم -وهما مـرتبطـــان ارتبـاطـا حميما- لمجمـع الخالـدين الرومـانسي. والمثال الـذي سأقدمـه يمثل حالـة متطرفـة، وربما يردد صـــدى القرن الثامن عشر أكثـر من صدى العقد الثـاني من القرن التـاسع عشر. هاهو ذا كـولردج يكتب إلى الليدي بومون فيقول:

«إن محصلـة كل تفـوق عقلي هي الحس السليـم والمنهج. وحين ينـدمج هـذان (العاملان) في الاستعـداد الغريزي للعادة، وحين تـدور العجلة بسرعة كبيرة بحيث لا نستطيع أن نراها تدور على الإطلاق، حينئذ نطلق على الاتحاد (الذي يؤلف بينهما) اسم العبقـرية. بيـد أنـه في كل الأحوال على السـواء، وفي كل المهن، يبقى الجزاءان الوحيدان المكونان حتى للعبقرية هما (الحس السليم) و(المنهج)(٢٣). و«العادة» هنا بـديل عن «الغـريزة»، وقـد سمح لها فقط بأن تكـون شبيهـة بالغـريـزة. ولا تفلت العبقرية من الواقعة الدنيوية للصنعة فللعبقرية نفسها «أجزاء مكونة». وحتى لو بدا

أنها موجودة خـارج الزمن (فنحن لا نستطيع أن نراها تـدور على الإطلاق)، فهي في الواقع نتـاج المنهج والتمييز (الحس السليم) الكـامنين داخلها. وهذه بـالقطع نظرة دنيـويـة إلى العبقريـة، وهي تتعـارض تعـارضا حـادا مع الكثير ممـا ذكـر من قبل. والعبقرية لها محتوى، وهذا المحتوى نفسـه يجب أن يكون له محتوى، مادامت المسألة مسألة اختيار ونظـام. والواقع أنها تختلف اختلافا جذريا عن العبقـرية المطلقة، إلى حـد أن المرء قد يتصـور أنها لا تصلح أن تكـون حجـة ضدهـا، حيث إن المفـاهيم المطلقة -كما أشرت آنفا- لا تسمـح إلا باستجابات مطلقة. والأكثـر من ذلك إثارة هو إدماج فكرتي النظام والمنهج في الخطاب الرومانسي الذي لم يهتم بشيء قدر اهتمامه بإرادة العلو والتجاوز. إنني لا أنوي أن أعدد مرة أخرى المفارقات المتضمنة في مفهوم الشكل العضوي كما تصوره الرومانسيون البريطانيون. لكن أكثر صيغ كولردج شهرة تشتمل على رفضه القاطع لأي محاولة لإقامة تعارض بين العبقرية والقواعد:

«كـلا! (. . . .) إن روح الشعـر، مثلها مثل كـل القوى الحيـة الأخـرى، يجب بالضرورة أن تحدد لنفسها قواعد، هذا لـو أرادت أن توحد بين القوة والجمال. وعليها أن تتجسد كي تكشف عـن نفسها. لكن الجسد الحي هـو بالضرورة جسـد عضوي منظم، وهل النظـام إلا ارتباط أجـزاء بكل، حتى يكـون كل جزء غـاية ووسيلـة في الوقت نفسه»(٢٤).

إن الصعوبات التي كنا نناقشها قد صـارت هنا هي الحقيقة المساعدة للعبقرية، (ومن ثم) تكون العبقرية هي ما له مضمـون نوعي خاص، وما يقع أيضا وراء نطاق أي مضمون خاص. وهنـا تقبل المفارقة بهذا الشكل المحدد -فهـي لا تنحرف نحو استيعاب أحد طرفي المفارقة بوساطة الطرف الآخر. (ومعنى هذا) أن العبقرية متعلقة بمكـان وزمان- فهي محددة بأحكـام خاصـة- وهي مجسـدة. وكل جزء من أجـزاء العبقريـة -هي مرة أخري نـوع من الصنعة- يجوز له أن يكـون غاية في ذاتـه. بيد أن العبقـرية وشكلهـا الخاص، وهو روح الشعـر، سـابقان على تجسـدهما: إنهما «كل» ترتبط به الأجـزاء، كما تكونه (هذه الأجزاء) بالفعل، كما أنهما (أي العبقـرية وشكلها الخاص وهو روح الشعر) يملكان «القوة» المتحررة من التجسد. وكما كتب (كولردج) في موضع آخـر فإن «العبقرية المحـددة» تتكون «بالضبـط من ذلك التناسب، ذلك

الاتحاد بين الكلي العام والجزئي الخاص، وتغلغلهما كل في الآخر»[٢٥]. ويواصل كولردج ملاحظته قائلا:

«لا عمل من أعمال العبقرية يمكن أن يجرؤ على تبني الشكل الخاص به، ولا خطر في الواقع من ذلك. فكما لا يجوز له، فإنه لا يستطيع كذلك أن يكون بغير قانون! ذلك لأن الذي يكوّن العبقرية إنما هو القدرة على الفعل الخلاق في ظل القوانين المتأصلة فيها».

لا شك في أن هذه عبارات مراوغة، ولكن المقصد الكامن من ورائها -وذلك في سياق النظر إلى شيكسبير لا كمجرد عبقرية غريزية فحسب بالمعنى الفج- هذا المقصد لا يمكن إنكاره. فالعبقرية لا يمكن أن تخلو من الحكم العقلي. وحتى لو تم تصورها -بطريقة لا تنجو من التعثر- باعتبارها هي القاضي والحكم على نفسها، فإن الأساس يختلف كلية عن الأساس الذي سحب من تحت أرجلنا بوساطة الأفكار التي قدمت عن العبقرية، بوصفها حالة محددة يبطل فيها الحكم الذهني. فهي خاضعة للشكل وللقواعد والقوانين، ويجب أن يكون لها شكل وأن تخضع لتنظيم. والواقع أنها نموذج حقيقي للتنظيم، فالعبقرية هنا تبدو بصفة دائمة مبعدة عن حافة ما يستعصي على القول، وعما هو لا شخصي ولا أخلاقي، ويصر كولردج على صفتها الدنيوية الأصيلة في مواجهة إرادة المطلق والتوتر الناجم عن هذا لا يستهان به، كما أنه لا يتضح بصورة أقوى مما نجد في جملته الختامية.

«إن شيكسبير نفسه طبيعة مجسدة في صورة إنسانية، وفهم عبقري يوجه بوعي ذاتي قوة وحكمة كامنة أعمق من الوعي».

إن عمق الطبيعة اللا متناهي يتمثل في إنسان متفرد: والعبقرية أيضا فهم، وهي خاضعة للتوجيه، وهذا التوجيه ليس غريزيا بطريقة غير شخصية، لكنه مختار بوعي ذاتي. ربما تكون العبقرية كلمة أطلقت على صدى من عالم آخر مجهول هو الامتلاء أو الخواء، لكن ربما كان من الأفضل أن تعطى الأهمية الخاصة للفعل في العالم الواقعي، ومن ثم في العالم الأخلاقي. إن إرثنا من الرومانسية هدية تتسم بالغموض.

الفصل السابع

نيتشه والعبقرية

مايكل تانر

ليست «العبقريـة» مصطلحا أساسيا في مفـردات لغة نيتشه، وهو أمـر يدعو إلى الدهشة ابتداء لسببين: أولهما أن انشغال نيتشـه الكامل بالفن والفنانين في كل أطوار حياته قد يـؤدي إلى توقع استخدامه للمصطلح والمفهوم، اللذيـن أطلقا للدلالة على الفنانين العظام، سـواء في ألمانيا أو في بلدان أوروبية أخرى خـلال القرن الذي يسبق مولده، وثـانيهما أن فكرة العظمة المسيطرة على تفكيره بكل صـورها تعني أن يلجأ إلى مجموعة واسعة من المصطلحات ليصف مظاهـرها، ومرة أخرى يتوقع الإنسان أن ترد كلمة «العبقـرية» عنده على نحـو متكرر. وعدم حـدوث هذا هو في اعتقـادي نتيجة عاملين رئيسيين، أحـدهما له صلـة إلى حد كبير بسيرتـه الذاتيـة، والآخر لـه علاقـة تفصيلية بـالمفاهيم والتصورات، ولـو أنهما ـ كما هـو معتاد مع نيتشه ـــ متصلان عن قرب، بل إنهما في الغالب متشابكان.

والعنصر المتعلق بالسيرة الذاتية في إهمال نيتشـه النسبي للمصطلح يتمثل ـ وهذا أمر يدعو للدهشـة ـ في صلته بريتشارد فاجنـر. ومهما قيل عن فاجنر، فليس من الممكن ـ حتى بالنسبة لمن كرس نفسه لمهاجمة المعتقدات التقليدية في غلو وإسراف مثل نيتشه ـ أن ينكر عليه لقب عبقري، فهو النمط النموذجي للعبقرية، مثل مايكل أنجلو أو بيتهوفن. وقد كان فاجنر هو العبقري الوحيد الذي عرفه نيتشه أو حتى التقى به، بل كان بـالنسبة لـه هو العظيم الـوحيد في أي نـاحية من النـواحي. وتجربـة الاحتكاك الطويل والحميم بفاجنر وماتبعها من التحرر من الوهم وكذلك من الرفض، وضعت نيتشه في أحرج المواقف المربكة، ولو أن ذلك لم يكن في تقديره. فنيتشه الإنسان كان دائما عـرضة للحـرج والارتبـاك، لكن نيتشه الكـاتب لم يكن ليقـرَّ إطـلاقا مثل هـذا

الشعور الذليل المخزي . وهو يستخدم الكلمة فحسب حين يرغب في الحط من شأن السبب في مثل هـذا الشعـور، كما هـو الحال عنـدمـا يشير إلى «أصـوات الخنـازيـر المأساوية المربكة»(١) لفاجنر. وكان التصرف المميز الذي قادته إليه نفسيته هو تحويل صداقتهما إلى عـداء مريـر، ولو أن ذلك لم يكن أبـدا هو شعـورهما الحقيقي تجاهها . ولقد كان رد فعل فـاجنر تجاه ردَّة نيتشه غير عادي ، فبدلا من اتهامه بطـريقة مباشرة بالغدر والتفاهة ، داخله الألم والقلق . وإحدى الوقائع الصغيرة الغريبة في صداقتهما هي رسالة فاجنر لطبيب نيتشه التي عزا فيها حالة التوتر العقلي الزائد عنده إلى إفراطه في العـادة السريـة(٢) . ورغم أن نيتشه كان يستخدم كلمـة العداء أحيانا في وصف مشاعره تجاه فـاجنر، فقد كان يفضـل أن يعتبر نفسه نقيضا له ، وهـو تعبير أتاح له وفرة من التداعيات المجازية ، بما فيها تلـك الاستعارات الخاصة بالانجذاب والتنافر المغناطيسي . وليس في الإمكـان الدخول في التفصيلات المعقـدة لهذا الأمر هنا ، وإن كان من الواضح أنها قد أدت إلى عجز نيتشه عن استخـدام كلمة «العبقرية» بطريقة مرضية وصريحة ، بعيدا تماما عن المخاوف والشكوك الأخرى التي أحسها تجاه الظاهرة والتي سأبحثها فيما بعد .

وهنا يبقى السؤال عن سبب عدم استخـدام نيتشه المصطلح بكثرة وبشحنة أكبر من الطاقة في ذلك العمل الذي لم يكن يحمل فيه شكا أوقلقـا بالنسبة لعظمة فاجنر، ألا وهو كتابه الأول «ميلاد المأساة من روح الموسيقى» . إن هذا العمل الرائع ، رغم ما يثيره من تسـاؤلات كثيرة معني ـ من بين أمـور أخـرى ـ بـالشروط التي تجعل ظاهـرة المأسـاة ممكنـة . وربما بـدا أن البحث سوف يتضمـن دراسة طبيعـة هـذه القلـة من الفنانين الـذين عبروا تماما ـ وفقا لرأي نيتشـه ـ عن وجهة النظـر المأساويـة للحياة ، أسخيلوس وسوفـوكليس وفاجنر. بيد أن الكتـاب لا يحتوي إلا على النزر اليسير عن أي واحـد منهـم . والغـريب أيضـا أنـه لا يحتـوي إلا على أقل القليل عن أعمالهم المتميزة ، بل إن معظم هذه الأعمال لايكاد يحظى بمجرد ذكره . ولم يكن هذا سهوا من جانب نيتشـه ، فالفنان المأسـاوي بالنسبة لـه ليس أكثر من متحـدث بلسان مجتمع يتمتع بقوة كـافية لمواجهة وتقبل الطبيعة المأسـاوية للوجود . واهتمام نيتشـه الطاغي هنا وكما كان دائما ، هو اهتمام بفلسفة الحضارة . وفي طور حياة نيتشه الذي كتب فيه

«ميلاد المأساة» كان ما يزال من وجوه كثيرة من حواريي شوبنهور، وكان هذا يعني أن وجود الفرد ليس إلا وجودا ظاهريا، وأنه ليس وجودا ميتافيزيقيا حقيقيا. وما يصدق على البطل المأساوي ـ ذلك البطل الذي لم يعد سوى نوع من البؤرة المركزة للعاطفة والعذاب ـ يصدق تماما على مبدعه. وعلى هذا النحو يكتب نيتشه قائلا «الموسيقي الديونيسي هو نفسه ـ دون أي تشبيهات بلاغية ـ ألم أولي محض، كما هو الصدى الأولي المردد له»[٣]. وفي الفقرة التالية التي يكتب فيها عن أرخيلوخس* ـ مقرا بأنه ليس مأساويا بل شاعر غنائي في منتصف الطريق على الأقل نحو التطور ليكون مأساويا ـ يمضي نيتشه في نفس اتجاهه ليقول:

إن الأمر في الواقع بالنسبة لأرخيلوخس ـ وهو الإنسان الذي يتأجج بالعاطفة، يحب ويكره ـ أنه ليس سوى تجل للعبقرية، التي لم تكن في ذلك الوقت هي أرخيلوخس فحسب، بل هي الروح الكوني للعبقرية المعبر برمزية عن ألمه الأزلي في رمز أرخيلوخس الإنسان ـ في حين أن أرخيلوخس الإنسان الذي يحس بالرغبة والشوق بطريقة ذاتية لا يستطيع أبدا أن يكون شاعرا في أي وقت من الأوقات[٤].

ليس هذا هو نيتشه في أوضح حالاته، بيد أن النقطة الأساسية التي يحددها مع ذلك بأسلوب فاجنر النثري هي أن الفنان الديونيسي يصبح ـ عند عملية إبداع الموسيقى أو بمعنى أوسع عند إبداع التراجيديا ـ لا شخصيا بمعنى من المعاني أكثر تطرفا وحرفية مما تخيله تي. إس إليوت في صيغه المشهورة في كتابه «التراث والموهبة الفردية**». وهو بهذا يصبح غير مميز عن «روح العبقرية الكوني»، وهو مفهوم غير محدد بشكل لافت يستشهد به نيتشه بطريقة حذرة، ويحاول أن يوضحه قليلا في «محاولة في النقد الذاتي» التي كتبها للطبعة الثالثة التي نشرها عام ١٨٨٦.

«والواقع أن الكتاب برمته يعرف فحسب معنى فنيا واحدا ومعنى خفيا وراء كل الأحداث ـ إنه «معبود» إذا شئت، ولكنه بالتأكيد معبود فنان طائش ومفتقد لحس المسؤولية الأخلاقية كلية، يريد أن يجرب، سواء أكان يبني أو يهدم، وسواء في الخير

* أرخيلوخس شاعر ملحمي وهجاء يوناني عاش في القرن السابع ق. م. وعرف عنه اتخاذه من تجاربه الشخصية مادة لموضوعاته (المترجم).

** لهذا الكتاب المهم ترجمة عربية للناقد المبدع الدكتور شكري محمد عياد (المراجع).

أو في الشر ـ في فرحه ومجده ـ إنه وهو يبدع العالم، يحرر نفسه من محنة الكمال والكمال المفرط، ومن عذاب التناقضات المنعكسة داخل نفسه»[٥].

ورغم وجود قدر من الرغبة في المراجعة في هذه الفقرة يكشف عما كان يتمنى لو استطاع أن يكتبه، فإنها ماتزال تستأثر إلى حد كبير بقوة الطبعة الأولى، وتؤدي قدر المستطاع ما ينتظر منها لتفسير سبب قلة ما في الكتاب عن سيكولوجية الفنان التراجيدي: فالفنان التراجيدي ليس له سيكولوجية، لأنه بقدر ما هو فنان حقيقي، فهو خال من الفردية. وتكمن عبقريته في التحقق من أن مبدأ التفرد وهم، وفي نقله تلك الحقيقة إلى أعماله الملهَمة والملهِمة، بحيث تجعل مشاهديه ومستمعيه يدركونها أيضا بصفة مؤقتة، ولكن (هذا التحقق) لا يتم إلا بدرجة محدودة، فلو أدركنا إدراكا كاملا وشعرنا بالحقيقة التي يقدمها لنا الفنان التراجيدي، فلسوف يدركنا الموت. والواقع أن الذي يفعل ذلك هو البطل التراجيدي، فهو يموت لعلنا نحيا مثل تريستان في الفصل الثالث من الدراما الموسيقية لفاجنر، باعتباره نموذج (البطل المأساوي) العصري. وتكمن العبقرية التراجيدية في خلق شخصيات تعاني وتهلك، في حين ـ كما كان على نيتشه أن يكتب بعد ذلك وبمضمون مختلف تماما ـ «أننا نتملك الفن، خشية أن نهلك من رؤية الحقيقة»[٦]. (من طابع نيتشه العام واللافت للنظر، استخدامه صيغا متماثلة جدا في مراحل متفاوتة ليعني بها أشياء عميقة الاختلاف).

وهكذا نجد ـ وهو أمر شديد الغرابة ـ أن كتاب نيتشه الوحيد الذي ليس فيه ما يقلقه بشأن النتائج الطيبة للفن، يبخَس فيه عن عمد وبحق قدر أولئك الذين يبدعونه (مع وضع الجدلية الخاصة بمولد المأساة في الاعتبار) في حين يوصف خصومهم الذين كانوا مسؤولين عن موت التراجيديا أو انتحارها وصفا مفصلا جدا ورائعا. وأيا ما كانت وجهة نظر المرء في نظرة نيتشه إلى يوريبيدس وسقراط، وهما المدمران العظيمان المعاديان للعبقرية، فقد قدم بالقطع وصفا ساحرا عن نوع معين من العقل: «بينما تعني الغريزة عند كل أصحاب الإنتاج الخصب، القوة الخلاقة الإيجابية، ويعمل الوعي بطريقة نقدية وتصحيحية، فإن الغريزة عند سقراط تصبح هي القوة الناقدة، ويصبح الوعي هو المبدع»[٧]. ويتأكد هذا في كتابه الأول عندما يتابع وصفه للعلاقة بين العناصر الفعالة في عقل المبدع.

ولا نجد مزيدا من التوضيح لموضوع العبقرية في «التأملات الأربعة في غير أوانها» التي كتبها نيتشه في السنوات الأربع التالية، ولو أن اثنين منهما، وهما «شوبنهور المربي» و«ريتشارد فاجنر في بايرويت»، معنيان ظاهريا بالاحتفال بأعظم بطلين لديه من أبطال الثقافة. وقد كتب الأخير ليكون جزءا من جهد نيتشه في الدعاية لمهرجان بايرويت* الذي أقيم عام١٨٧٦ . وفي أثناء كتابته انتابته بالفعل شكوك قاتلة حول شخصية فاجنر وعمله وأودعها مذكراته. والكتيب المنشور يوضح التوتر، وهو بكل المقاييس من أقل أعماله إثارة وأدعاها إلى عدم الارتياح. ومن الأمور التي لها دلالتها أن الجزء الأول المنشور عام١٨٧٨ من كتابه التالي «إنساني، إنساني إلى أقصى حد» يضم معظم ما قاله (في هذه الفترة) عن طبيعة العبقرية، وهي أقوال من النوع الغامض الملتبس المعنى إلى حد كبير. فالفصل الرابع من الكتاب والمسمى «من روح الفنانين» يوضح لونا من التشكك الذي يعمل في جبهات متعددة. ففي المقام الأول يبدو لنيتشه وجود قدر هائل من الشك فيما يتعلق بالفنان في حد ذاته. وهو من ناحية ثانية يعبر عن قلقه من أن الفنان عندما يكون عظيما بحق، فإن تأثيراته في خلفائه ربما تكون ضارة، بل يتحتم في الواقع أن تكون كذلك. وتبسط الفقرة ١٥٨ هذين المعنيين كما يلي:

«قدر العظمة: كل ظاهرة عظيمة يعقبها انحطاط وخاصة في عالم الفن. ونموذج الانسان العظيم يحفز القوى الأتفه على محاكاته ظاهريا أو على التفوق عليه، وفضلا عن ذلك فإن لدى الموهوبين العظام خاصية مميتة، وهي خاصية قهر كثير من القوى والبذور الأضعف، كما يبدو أنهم يدمرون الطبيعة من حولهم، وأوفر الحالات حظا في عملية تطور فن ما، تحدث عندما يتنافس عدد من العباقرة بعضهم مع بعض. في هذا النوع من الصراع يسمح أيضا لقوى الطبيعة الأضعف والأرق بالضوء والهواء»(٨) . ومن الصعب أن نفهم هذا إلا على أنه نبوءة ـ ونبوءة دقيقة بصورة غير عادية ـ كما كشفت الأيام عن ذلك ــ بتأثير فاجنر في مؤلفي الموسيقى اللاحقين. ولم يذكر اسم فاجنر في أي مكان في كتاب «إنساني، إنساني إلى أقصى حد»، لكن

* بايرويت مدينة جنوبي شرق ألمانيا. وهي كعبة محبي فاجنر، حيث إنها موطنه وفيها دفن. ويقام فيها كل عام مهرجان لأوبراته (المترجم).

غياب الاسم أمـر له مغزاه الكبير، لأن فـاجنر كـان شديد الحضـور في ذهن نيتشه، وبأشد الصور إيـلاما أدرك أنه قد قاطع فـاجنر، ولكنه كان يدرك أيضـا أن فاجنر لم يكن يعلم بذلك. والنتيجـة هي دوران حول الموضوع الذي يعني فيه «الفنان» دائما وعلى وجه التقريب فنانا واحدا معينـا، وينتاب المرء إحساس بأنه لا يستطيع الفوز. والقطعة التي أوردناها الآن فيها تأمل يتسم بالجهـامة والاكتئاب في آثار نجاح فاجنر المذهل. لكن القطعة التي تسبقهـا مباشرة قد أسهبت في الحديث عن أحـزان الفنان الذي لا يجد التقـدير، وعن طبيعـة الحالات النفسية التـي تقع فيها شخصيـة كهذه نتيجة لشعورها بالإهمال: «يشعر المرء بأحزانه شعورا حادا، لأن صوت نواحه أعلى، ولأن لسانه أكثر فصاحة. وأحيانا مـا تكون أحزانه في الواقع كبيرة جدا، ولكن يرجع ذلك فقط إلى أن طموحـه وحسده عظيمان جدا»[٩]. ولكن عندما تكـون عذابات الفنان متجاوزة لذاته، تعـاطفا مع[. . . .] «الوجود الكلي»، فيبقى علينا أن نسأل أي «مقياس وأي ميزان يوزن به صدق هذه العذابات؟. ألا يكون من الأمور الحتمية تقريبا أن نرتاب في أي إنسان يتحدث عن وجود مشاعر من هذا النوع لديه؟»[١٠]. (تماما كما تكلم فـاجنر، وكـذلك شوبنهـور عن هذا الأمـر كثيرا). و تكتمل شبكة (الشكـوك) بعـد ذلك ببضع فقـرات، وذلـك في القطعـة التي تحمل رقم١٦٤ تحت عنوان «خطر وفائدة عبادة العبقري» والتي نجتزىء منها قوله:

«عندما تتأصل فيه الخرافة التي تنسج حول العبقـري وحول امتيازاته وقدراته الخاصة، تصبح هذه الخرافة على الأقل من الأمـور التي يشك في فائدتها بالنسبة للعبقري نفسه. إنها على أي حال علامـة خطيرة حين يستبد بالإنسان الإحساس بالعظمة الخارقـة، سواء كان ذلك الإحسـاس الشهير لدى قيصر أو كان (كما في هذه الحالـة) الإحساس بعظمـة العبقرية، وذلك عنـدما ينفـذ إلى عقل العبقري شـذى التضحية التي لا تقـدم إلا إلى معبود، بحيث يبلغ بـه الظن في نفسه أنـه أسمى من مستوى البشر. والنتائج النهائية هي الشعور بعدم المسؤولية وبالحقوق الاستثنائيـة، والاعتقاد بأنه يبـارك الناس بمجرد صحبتـه لهم، والغضب بجنون عنـد محاولـة مقارنتـه بـالآخـرين أو عنـد الحكم عليه بـأنه أدنى (ممـا يتصـور)، والكشف عن مواضع الشك في عمله»[١١].

مثل هذا الوصف التفصيلي لأساليب سلوك فاجنر المعروفة لم يكن غير ذي موضوع، وإن كان فاجنر قد أذهلته الحيرة من الدوافع التي جعلت نيتشه يصب هجومه عليه. وما يجب أن يلفت انتباه أي إنسان على دراية بآراء نيتشه العامة عن العظمة، وعن ضرورة أن يكون الإنسان العظيم قادرا على أن يسلك بطريقة تختلف عن بقية أفراد الجنس البشري، هو أنه هنا غارق في هجوم على العبقرية لا يتميز إلا ببلاغته عن ذلك النوع من السلوك الذي يتخذه متوسطو القدرات، حين يواجهون ما هو رائع وفائق. وهذه هي إحدى النقاط التي يمتزج عندها عداء نيتشه لهيمنة فاجنر عليه، مع شكه المتنامي في الفن والفنانين عامة، وذلك بدرجة تجعل الفصل بينهما مستحيلا.

وحين نواصل قراءة كتاب «إنساني، إنساني إلى أقصى حد» يزداد الارتباك عمقا. ذلك أن نيتشه سرعان ما يتحول إلى حماية العبقري من القوى التي تحارب نبوغه وازدهاره. وهو يقابل بين ما قد يرومه «قلب دافىء»، ألا وهو أعظم سعادة لأكبر عدد من الناس، وبين ما يجب أن يراه ضروريا إنسان يتعطش إلى العظمة دفاعا عن الإنسانية، إن هذا التقابل يقدم مثلا واحدا على أعظم الاضطرابات خصوبة في إنتاج نيتشه، لأنه يجابه قضية يتجنبها عادة أولئك الذين يناصرون جانبا أو آخر من هذه الحجة. إنه يقول في الفقرة ٢٣٥ : «لا يمكن أن يجتمع أسمى ذكاء ممكن مع أدفأ قلب ممكن في شخص واحد، والرجل الحكيم الذي يصدر حكما على الحياة يضع نفسه أيضا فوق الشفقة، معتبرا إياها مجرد شيء يفترض أن يقيَّم مع كل شيء آخر في مجموع الحياة»[١٢]. وليست هذه هي المصطلحات نفسها التي ستقوم عليها فلسفته اللاحقة، نظرا لأنه سيلتمس فيها حلا للقضية أكثر حسما مما يستطيع أن يأمل في إنجازه، مادام يستخدم «أدفأ قلب وأسمى ذكاء»، وكلا التعبيرين يشيران إلى تقييم إيجابي مرض. وهؤلاء الذين يدعون ـ وهم تقريبا كل شراح نيتشه ـ أنه فشل في إبراز المضامين السياسية لآرائه عن الإنسان الأعلى (السوبرمان) الخ، لابد أنهم نسوا أنه في هذه المرحلة المبكرة نسبيا والانتقالية في سياق تطوره، قد وضع، بأوضح التعبيرات وأبلغها دقة، المشكلة التي يتهم بتجاهلها. فهو يقول في الفقرة السابقة : «ربما يكون نشوء العبقرية مقصورا على فترة محدودة فقط من عمر الإنسانية»[١٣]. ويبدو هذا (الكلام) وكأنه جزء من نبأ سيىء حتى لو كان قائما على الافتراض الذي لا يتفق مع مزاج نيتشه المعتاد. ولأنه يشاهد المنظر بفزع (من لا يتوقع خيرا)، فذلك لأنه قد تولد فيما يبدو عن تأمل في الفقرة نفسها، وربما تكون البشرية،

وهي في منتصف طريقها وفي المرحلة المتوسطة من وجـودها، أقرب إلى هدفها الحقيقي مما ستكون عليه عنـد النهاية». لكن ما أن تصل هـذه النبذة المدهشة من التفكير التأملي إلى ذروتها حتى يبين نيتشه ثانية كم هو واع بالحجج المؤيدة والحجج المعارضة.

إن الطاقـات التي تعتبر شروطا للفن يمكن، على سبيل المثال، أن تخمـد تماما، والتلذذ بالكذب والغمـوض والرمزية ونشوة السكر والـوجد يمكن أن تنتهي إلى سوء السمعة. والـواقع أنه حين يحدث أن تشيـد الحياة في دولـة بالغـة الكمال، فلن يعود الحاضر يقـدم أي موضـوع للشعـر من أي نوع، وسيظل المتخلفـون فقط هم الـذين يطلبون الوهم الشعري، ولسوف يرتدون بأبصارهم إلى الوراء، وهم يحنون لأيام الدولة الناقصة والمجتمع نصف الهمجي.. أي لأيامنا(١٤).

وتخلق هذه القطعـة في قرائهـا نفس الإحساس بـالقلق الذي لابـد أن مؤلفهـا قد أحس به. فهل نحن نـريد أن نرى نهايـة العبقريـة ونهاية إنتاجهـا؟ بالطبع لا. لكن ثمن العبقرية هو «احتفاظ الحياة بطابعها العنيف» الذي لا نريد لها أن تحتفظ به كلما ازددنا تقـدما في المدنية. ونظرا لأن الشروط الأسـاسية للفن تشمل من نـاحيـة أخرى «التلذذ بالكذب، والغموص والرمزية ونشوة السكر»، فربما لا يكون إلغاؤه أمرا بالغ السـوء. ورغم ذلك، فإنه سـوف يـؤدي بلاشك إلى شعـور بالحنين إلى الماضي عنـد أولئك الذين لم يعودوا يحتاجون إليه، ولكن يـودون لو أحسوا بتلك الحاجة. وعندما تتضاعف المعضلات يقدم نيتشه تغييرا آخر حاسما في حجته، وذلك في الفقرة ٢٤١، التي تحمل عنوان «عبقري الحضارة» ويقول فيها:

«لـو كان لأحـد أن يتخيل عبقـريا للحضـارة. فما عسى أن تكـون طبيعته؟ انـه يستخدم الأكاذيب والقوة والمصلحة الذاتية الـدنيئة بثقة شديدة كأدوات له، بحيث يمكن تسميته آخـر الأمر بـالمخلوق الشيطاني الشريـر: لكن أهدافـه التي تتجلى هنا وهنـاك هي أهداف عظيمـة وطيبـة. إنه كـائن خـرافي نصف حيوان ونصف إنسـان (كنتاور)، بل إن له جناحي ملاك عند رأسه»(١٥).

والإشارة إلى فاجنر مرة أخـرى هي من الوضوح بحيث لا يمكن إغفالها. ولاشك أن أمثال هذه الفقـرة هي التي تسببـت في شعور فاجنر وكوزيما* بالإهانة عندمـا كانـا

* كوزيما هي زوجة فـاجنر الثـانيـة التي اقترن بها بعد وفـاة زوجتـه الأولى بأربع سنوات، وهي ابنـة الموسيقي الشهير فرانز ليست (المترجم).

في «فانفريد» وقرأ بفزع النسخة الممهورة من الكتاب التي كان نيتشه قد أرسلها إليهما. وليس من المستغرب أن يفشل فاجنر في ملاحظة أن نيتشه قد حاول أن يثبت أنه دون مثل هذه الصفات الوحشية التي ظن أن نيتشه قد نسبها إليه، سوف يعجز عن إنتاج أعماله. ومع ذلك فإن الأجيال التالية قد وجدت متعة فيما أنتجه فاجنر، وشكت في أسى من أن يكون وحش مثله هو مؤلفها. ولقد فاتها أيضا أن تدرك مقصد نيتشه، كما فات المدافعين عن شخصية فاجنر وطباعه، سواء كان هؤلاء المدافعون مصيبين أو غير مصيبين في الدفاع عنه ضد سيل الاتهامات التي وجهها إليه أكثر كتاب السير يسرا في أحوالهم، مثل اتهامهم إياه بأنه تعود على اقتراض مبالغ ضخمة من المال. ذلك أن نيتشه يزعم أن العبقري لم يمكنه أن ينتج شيئا إذا لم يقع في الهفوات، كما يلح في أعماله المتأخرة على استحالة توقع شيء رائع (وهو وحده الذي تعد له قيمة) من إنسان يعيش برجوازية نمطية. غير أن الفرق الحاسم بين هذه المزاعم المتأخرة عن تميز (العبقري) وبين التباس موقفه تجاه هذا التميز في كتاب «إنساني وإنساني إلى أقصى حد»، هو أنه يتحدث في أعماله المتأخرة عن مخلوقات لم توجد حتى الآن، في حين أنه هنا معني بشخص معين معرفة لصيقة، ورأى رأي العين مواطن ضعفه وتجاوزاته وأهواءه من جميع الوجود، شأنه في هذا شأن أي عضو من أعضاء «القطيع» الذي هاجمه هجوما كاسحا فيما بعد*:

* يبدو لي أن مشكلة نيتشه مع فاجنر — على الرغم من تعقدها الشديد وإغفال كاتب المقال لأحد عناصرها المهمة: وهو حب الأول لزوجة الأخير! - يبدو أنها تعبر في الحقيقة عن مشكلة وجود عبقري شامخ القامة في أي أدب وسط العديد من الموهوبين الذين يكونون كالأقمار أو النجوم بالقياس إلى الشمس الساطعة الضوء. ولعل نيتشه - الذي تسلطت عليه فكرة أنه عبقري خارق! - لم يطق في نهاية الأمر وجود عبقرية أخرى بجانبه، فقاطعه وهاجمه أقسى هجوم بعد صداقة طويلة وعميقة، ولعله أيضا خلال هذا الصراع بينه وبين «وحش» بايرويت، كان شديد التأثر بشخصية جوته (الذي استثناه وحده من ازدرائه الفظيع لكل من كتب بالألمانية)، فالمعروف أن معاصري جوته قد شعر معظمهم بالغيرة والحسد من «البطل الأوليمبي» القابع في المدينة الصغيرة فيمار، كما ضاق به كذلك «شيلي» في شبابه، وتصور أنه يقف في طريقه، حتى جمعت بينهما أواصر الصداقة والحب والتقدير العميق، بعد أن عرف كلاهما أن السبيل الوحيد للتحرر من التأثير الطاغي للعبقري هو أن نحبه ونتعلم منه ثم نكون بعد ذلك نحن أنفسنا، كما استطاع هو أن يكون نفسه.. ويبدو أن هذه المشكلة قد عرفتها كل الآداب في كل عالمنا العربي، وأحسب أن حل المشكلة — التي أعتقد أنها مفتعلة وزائفة - هو كما قلت أن نحب العبقري وننعم بوجودنا معه في عصر واحد، وأن يكون كل منا نفسه ويترك نجمه يضيء وزهرته تتفتح، ولا يضير زهور البستان أن تشمخ أمامها شجرة العبقرية السامقة.. في كل العصور ولكن بنسب مختلفة. ويكفي أن نتذكر في تراثنا القديم شمس المتنبي الساطعة التي كسفت ضوء عشرات النجوم من حوله، أو شمس نجيب محفوظ المشرقة بالقياس إلى عشرات الأقمار والنجوم الموهوبة من حوله (المراجع).

وإذن فمن المتوقع آخـر الأمر أن يكون موقف نيتشـه تجاه العبقرية شديـد الإيلام له، ذلك أن المصطلح نادرا ما يظهر في كتابـاته المتأخرة، وحين يظهر، فإنه يستخدم بطريقة أقـل تحديدا بكثير وأكثر عاطفية، وذلـك عندما يتحدث مثلا عـن «عبقرية القلـب»[١٦] في كتابه «ما وراء الخير والشر». لقد كان مصـدر ألمه أنه هو ذاته يجسد دحض الادعـاء بأن «الذكـاء الأسمى والقلب الأدفأ لا يمكن أن يجتمعـا في شخص واحـد». والذي كـان ينبغي عليـه أن يقولـه هو أنهما لـو وجـدا معا، فإن مثل هـذا الشخص سيتحتم عليـه إما أن يتخلى عـن أحدهما وإمـا أن يجد نفسـه في حالـة من اليأس الدائم. ويقدم نيتشـه نفسه في كل كتاباته اللاحقـة على أنه شخص بلا قلب دافىء، ولهذا فإن هذه الكتـابات تدل على الذكـاء الأسمى بصـورة متماسكة وثـابتة، ولا يظهر فيها شيء من الأسف إلا في مناسبات عارضة، كما هو الحال في المذكرة غير المنشورة التي تشكل الفقرة٩٨١ من كتابه «إرادة القوة» حيث يقول:

ليس لجعل الناس «أفضل»، ولا لِوَعْظِهِم بالأخلاق في أي صورة من الصور، كما لو أن «الأخلاق في ذاتها» أو أي نوع نموذجي من الإنسان يمكن أن يكون لهما وجود، ولكن لخلق الظـروف التي تتطلب رجالا أقوياء، يحتاجـون من جانبهم، وسـوف يحصلـون عليهـا تبعـا لـذلـك، (أو بصـورة أوضح: على نظـام طبيعي وروحي) يجعلهم أقوياء.

والحذر من الانسياق وراء العيـون الزرق أو الصدور الناهـدة: لأن العظمة ليس فيها شيء رومانسي، وليس فيها على الإطلاق لسوء الحظ شيء يمكن أن يحب[١٧].

وعندما كتب نيتشه هـذه الفقرة في عام١٨٨٧ كـان معنيا فحسب بالحالات التي يمكن في ظلها أن يتم تجاوز الجنس البشري كما نعرفـه أو كما نعرفهم. ولقد قام، من بعض النواحي، بتبسيط موقفـه بصورة فظيعة. وعلى الرغم من أنه عندمـا كان يفكر في العبقرية في عقد سابق بطريقة كان من الممكن أن تصدم أسلافه الذين بحثوا هذه الظاهرة ـ ومن هؤلاء على سبيل المثال هردر وكانْتْ وجوته وشوبنهور ـ بحيث كان من الممكن أيضا أن يصفـوها بالتطـرف والتناقض بغير داع، فقـد كان (في ذلك الحين) يتنـاولها، كما فعلـوا هم من نـاحية عـلاقتهـا بـالحضارة التـي نشأت فيها العبقـريـة وأخصبتها. ومثل هذا الاعتبار، حتى عندما يكون مزاجيا كما هو الحال باستمرار عند

نيتشه، يفترض سلفا وصفا محددا بشكل معقول للحضارة وللقيم التي تشكلها والتي حافظت عليهـا. وربما لا يكون هناك جدوى من التفكير بصورة تـأملية في أن تحليله العدواني في كتابه «إنساني، إنساني إلى أقصى حد» لم يكن ليظهر أبدا إلى الوجود لو أن العبقري الذي كان يعرفه معرفة وثيقة كان عضوا من أعضاء الجنس البشري أقل تهورا من فـاجنر. إن فن فـاجنر، كما قـال إيريش هيلـر » هو مجرد تعبير متطـرف، ولكنه كذلك متطرف في نجاحه، عن نزعات موجودة دائما في تكوين الفنان(١٨). وبقدر ما يمكن التسليم بهذا القول يمكن كذلك القول بأن علاقة نيتشه بفاجنر قد عجلت فقط بتجـربة فكـرية كـان نيتشه سيمـر بها على أية حـال. وشكوك نيتشـه عن الفن والفنانين، كما في القـول على سبيل المثال بأنه «حين يصل الأمر إلى التسليم بـالحقائق فإن أخلاق الفنان تكون أضعف من أخلاق المفكر، ومهما يكن الأمر فهو لا يريد أن تستلب منه تفسيراتـه الرائعة العميقة للحيـاة، وهو يدفع عن نفسه المنـاهج والنتائج المتزنة الـواضحة»(١٩). أي أنه، كما يعترف بذلك، يقرر ثانيـة الشكوك الأفلاطونية التقليدية حول الموضوع، ولقد قوّى فاجنر هذه الشكوك ودفعها إلى الصدارة، إذ كان على مبدع تريستان بعد انتهائه منهـا بعشرين سنة وانتقاله إلى «بارسيفال» أن يتردد في موقفـه السابق، وإن كان تردده من النـوع التقليدي. ولكن المشكلة بالنسبـة لنيتشه كانت بالطبع قد وصلت إلى حد لا يحتمـل، وذلك بسبب طبيعة بارسيفال الخاصة، بحيث تـراكمت همومه بخصـوص الإخلاص والكمال الفنيين عنـدما وجـد نفسه في مواجهة عمل (ذي طابع) مسيحي واضح، (ولم يكلف نيتشـه نفسه بالنظر فيما وراء مظهـر بارسيفـال) حتى وجد نفسـه أخيرا ـ كما حـدث له مـرارا ـ يجابـه العديـد من المشكلات المدمرة في نفس الوقت.

إن الأمـور كما رآهـا نيتشـه تتلخص في أن فـاجنـر قـد انهزم في جبهتين في وقت واحد. وبعد أن كان مقاتلا طوال حياته، صار الآن مهادنا في حياته العامة والخاصة كلتيهما، ففي الحياة العامة صار مؤيدا للرايخ (الدولة الألمانية الموحدة) ومن المعجبين ببسمارك، ورجعيا معاديا للسامية، في حين أنـه في حياته الخاصة حـوّل نفسه بشكل لا يطاق إلى رب أسرة مسيحي. ولم يستطع نيتشه الذي كان قد نأى بنفسه عن فاجنر أن يعـرف مدى بعـد هذه النظـرة عن أن تكـون هي الحقيقة كـاملة. لكن ربما كـان

باستطاعته أن يحدس بما هو أكثر من ذلك لو لم يشعر - كما كان دأبه دائما - بالحاجة الملحة إلى إقامة النقيض المتطرف.

عند هذه النقطة تبرز إلى الوجود القضية المعقدة المتعلقة بالمفاهيم، وهي القضية التي ذكرتها في الفقرة الأولى من هذا المقال. ويتميز نيشته من بين الفلاسفة باهتمامه بالدوافع الكامنة خلف المظاهر الرئيسية المتنوعة للروح الإنسانية. فبينما عني الفلاسفة الآخرون ومازالوا معنيين - على سبيل المثال - بطبيعة الحقيقة، كان نيتشه أكثر اهتماما بإرادة الحقيقة. فهو يتساءل في بداية كتابه «ما وراء الخير والشر»: «فلنفترض أننا نريد الحقيقة... فلم لا نريد بالأحرى الكذب؟ عدم اليقين؟بل حتى الجهل؟»[٢٠]. وهو لا يرضى أبدا بأخذ مظاهر الدوافع الإنسانية بمدلولها الظاهري، ومن ثم تكون النتيجة هي اللجوء إلى التفسير النفسي لمعظم الظواهر بعيدة الاحتمال. ومن الطبيعي في حالة الفن أن يكون البث في علاقته بأصوله أقرب إلينا بكثير مما هو في حالة الأمور التي يروق لنا أن نعتبرها أكثر موضوعية، بل هنالك أسباب قوية لعدم البحث في مصادر وأصول الأمور التي نقدرها تقديرا كبيرا. لكن هذه الأسباب في رأي نيتشه لا تكون مقنعة إلا بقدر ما تحمينا من الحقيقة التي لا تحتمل (قسوتها ومرارتها). وفي الوقت نفسه الذي يدعو فيه إلى البحث في إرادتنا للحقيقة، نجده هو نفسه يدفع هذا البحث إلى أقصى المناطق خطورة. وليس هناك شيء أكثر خطورة من علاقة الفنان بفنه. ولم يكن نيتشه من السذاجة بحيث يتصور أن العمل الفني الجميل لا يصدر إلا عن نفس جميلة. وقد أدرك أنه لو حدث أي شيء من هذا القبيل، فمن المحتمل أن يكون النقيض هو الحقيقة الواقعة. لكنه لم يكن على استعداد للاقتناع أو الاكتفاء بتلك المعرفة، لأن الأمر بالنسبة إليه هو أن حالة من التعارض الأساسي بين الباطن والظاهر سوف تكون مصدر إزعاج كلما أبانت عن نفسها. وكان نمو وعيه بأن الفنانين - بطرق أساسية معينة - يمثلون نماذج لانفصام العلاقة بين الباطن والظاهر، في الوقت الذي تعلن فيه أعمال أعظمهم شأنا (عن الإيمان) بالقيمة العليا للوحدة الكلية الشاملة، كان نمو هذا الوعي هو الذي أدى به إلى الشك في ظاهرة الفن بأكملها، مع أنه لم يستطع أن يقنع نفسه بالكف عن حب قدر عظيم منه.

أما مـا جعل الموقف بالنسبة إليه أكثـر حدة مما ينبغي، فهو أنـه لم يكف أبدا عن اعتبـار الفن النموذج الأول للنشـاط الإنسـاني الجديد بـالاهتمام، وذلك على وجه الدقـة بسبب ذلك النوع من الكلية أو الشمول الـذي يمكن للأعمال الفنية نفسها أن تنطوي عليـه. وهكذا حل مشكلة الفجوة الـواسعة بين الفن والفنان، ومشكلـة عدم الإخـلاص التي تكـاد بـالضرورة أن تكون مـلازمـة للفن، وذلك بدعواه ــ بتردد أولا ثم بإصرار أشد ثم بحدة أخيرا ـ بأننـا أنفسنا ينبغي أن نصبح أعمالا فنية. وفي حكمة بالغـة الروعة في كتابه «الفجر»، وهـو الكتاب الذي تلا كتابـه «إنساني، إنساني إلى أقصى حد»، يـرى أننا على أتم استعداد للركـوع أمام العبقري، وأن من ألـزم الأمور وأشدهـا ضرورة أن نبدأ بتقييم القوة التي يظهـرها العبقري وهو يستطرد في ذلك فيقول:

«ولكن العيون القـادرة على مثل هذا التقييم مـا تزال جـد قليلة، فـالواقع أن تقييم العبقـري مايـزال يعتبر انتهاكـا للمقدسـات. ولهذا فربما لا يظهـر الأعظم جمالا، كما أنه يهبط، ولم يكد يولد، في ليل أبدي ـ وأعني بذلك مشهد تلك القوة التي لا تستخدم العبقرية في سبيل إنتـاج الأعمال (الفنية)، ولكن تستخدمها من أجلهـا هي ذاتها بوصفهـا عملا (فنيـا)، أي من أجل فـرض القيود على نفسهـا وتنقية خيالها وفرض النظام والاختيار على السيل المتدفق من المهام والانطباعات. وما يزال الكائن البشري العظيم، وعلى وجـه الدقة في أعظم شيء يتطلب التوقير والإجلال، خفيا أشبه بنجم شديد البعـد، فانتصاره على القوة ما يزال مفتقرا إلى عيون تشاهـده، ومن ثم إلى أغنية ومغن. إن تحديد مكانة العظمـة بالنسبة لكل الجنس البشري الماضي لم يحدث بعد»(٢١).

وعلى الـرغم من الطاقـة الشعريـة العظيمـة الكامنـة في هذه القطعـة، فهي تثير الأسئلة الملحـة. فالفكرة التي تـرى أن العبقرية الحقة لا تـوجد لدى الإنسـان الذي ينتج أعمالا فنية مصنـوعة في متناول الجميع ـ وليست بـالضرورة أعمالا فنية حقيقية، ولكنها هي التي تثـب إلى العقل أولا، وإنما توجد لـدى الإنسان الـذي يكون، عن طريق انتصاره الفعلي على قـوته، مهملا على الأرجح تماما ـ هذه الفكـرة تؤدي يقينا إلى استحالـة أن نكون قادرين على تأكيد «تحديـد مكانة العظمة «لا بـالنسبة ل» كل

الجنس البشري الماضي» فحسب، بل ولأي إنسان يكون عظيما حقـا. ربما تكون هذه بطبيعة الحال هـي القضية، لكن إذا كـان الأمر كذلـك، فإن مفهوم العظمـة نفسها يجدب عنـدئذ أن يسقط مع الـزمن، ويتـوقف قدر كبير من تفكير نيتشـه على هـذا المفهـوم، بحيث يبـدو أن من المحتم عليـه أن يعثر على وسيلـة يتمكن بها العبقـري الحقيقي ـ الذي يكون هو نفسه عملا فنيا ولكنه لا ينحدر أبدا إلى حضيض الابتذال الروحي بالإعـلان عن نفسه كعبقري ـ يتمكن من التـأثير على وعي البشرية بحقيقته كعبقري. ومع تتابع أعمال نيتشه، نجده يضع الدعامات لكل من العظمة وتقديرها الحق، فترتفع وتعلو شيئا فشيئا. وربما لا يكون من المبـالغة الادعاء بأن هذه الحكمة الموجزة التي لم أجد أحدا من الشراح يشير إليهـا، هي نقطة التحول في تفكير نيتشه. ولا شك أنها يمكن أن تعيننـا على أن نـدرك كيف أصبحت أوصاف نيتشـه المتأخـرة للعظمة أكثر إثارة للاشمئزاز أو أكثر غموضا أو أكثر قتامة.

أما مـاهو أكثر إثـارة للاشمئزاز فهو تقـديمه ـ على سبيل المثـال ـ شيزار بـورجيا كنموذج للعظمـة. لقد صدم هذا بعـض الشراح، لدرجة أنهم ذهبوا إلى حـد القول بأن نيتشه لا يعني بـوضوح ما يفعله. ويصـدق هذا بصفة خاصـة على ولتر كاوفمان (مترجم معظم آثـار نيتشه إلى الإنجليـزية)، رغم أنـه ترجم القطعـة التي يقول فيهـا نيتشه (حتى الآن يعتقـد البعض أن علينا أن نـرفض شيزار بـورجيا، وإنـه لأمر يثير الضحك[. . . .] ولو فكر أحد بشيء من الاتساق وكذلك ببصيرة متعمقة فيمن هو «الـرجل العظيم»، فلن يبقى شـك في أن الكنيسـة تبعث بكل الـرجـال العظـام إلى الجحيم . . إنها تحارب كل «عظمـة إنسانيـة»)[٢٢]. وباتخاذ نيتشـه شيزار بـورجيا نموذجا للعظمة، بـل وأكثر من ذلك نموذجا للحياة الطبيعية ضـد فساد أخلاقيات القطيع، فقد كان يشير بذلك في وضوح إلى أن أحد سبل الوصول إلى سمات العظمة هو تجاهل المرء لقواعد الأخلاق التي يضعها مجتمعـه ـ ولو أن سلوك شيزار بورجيا في إيطاليا في عصر النهضة لم يكـن بالصورة التي تبدو لنا اليوم. ويقـول نيتشه في كتابه (أفول الأصنام): «لنتخل عن الشك في أننا نحن المحدثين، بإنسانيتنا المتورمة، التي تريـد تجنب الاصطدام بحجر مهما كلفهـا الأمر، كان من الممكن أن نقـدم لمعاصري شيزار بورجيا ملهاة يستطيعـــون الضحـك عليها إلى حد الموت[٢٣]. ولكن نيتشـه

من ناحية أخرى لا يقع تحت تأثير الوهم بأننا نستطيع استرجاع وجهة نظر معاصري بورجيا، فهـو يزودنا بنموذج يصـدمنا كي ينبهنا بأقصى قوة ممكنـة إلى وجهات نظر بديلـة، وليوضح مدى مـابلغته (في عصر الـدعوة إلى المساواة) بين النـاس، ونقطته الأساسية التي أغفلها تماما كاوفمان ومعه عامة الشراح، هي أن مجرد التفكير في حيازة شيراز بورجيا للعظمة أمر يسبب لنا الصدمة.

وتقديم نيتشه فكرة السوبرمـان (الإنسان الأعلى) لنا بدلا من الاستشهاد بحالات خاصة من العظمة، يجعل الأمر أكثر غمـوضا وإبهاما. ومن أكثر الانتقادات لنيتشه شيوعا أنه في وصفه لمثلـه العليا يقلل من شأنها بصورة خطيرة، بحيث يجعلنا نتساءل في تعجب عن الصورة التي سيكون عليها الإنسـان الأعلى لو التقينا به، وعما إذا كان نيتشه نفسه لا يملك إلا أكثـر الأفكار غموضا عن الموضـوع. والصيغتان الشهيرتان عن «سقراط الذي يعزف الموسيقى» و«قيصر الذي له قلب المسيح» جديرتان بالذكر، لأنهما تجمعان بين متناقضين لا حل لهما: فالنقطـة المهمة في وصف نيتشه لسقراط في كتاب «مولد المأساة»، هي أنه لا يعزف الموسيقى لأنه لم يستطع ذلك، وقيصر لم يكن ليستطيع إطلاقا القيام بكل تلك الحملات النـاجحة لو كان له قلب المسيح. ولعل نيتشـه بتقـديمـه لهاتين الصيغتين الصـاخبتين المثيرتين، ولـو أنهما غير مفيـدتين في النهايـة، كان يحاول أن يعمل ما لا يمكن عملـه ـ ألا وهـو تقديم وصف لعمل من أعمال الفن لم يخلق بعد، بحيث يمكننـا أن نتعرف عليه حين يتم إبداعـه. إنه يقول (على لسان) زرادشت: «لم يوجد الإنسـان الأعلى أبدا من قبل». ولأنه حين يجيء، سيكون مختلفـا اختلافـا فظيعا عن أي شيء سبقه، فـلا ينبغي أن يراودنـا الأمل ـ في نفس الـوقت الذي لا يسعنـا فيه إلا أن نأمل ــ في أننا سنعـرفه حين نـراه، وسيكون موقفنا شبيها بموقف المسيحيين الذين لا يمكنهم أن يمنعوا أنفسهم من التفكير فيما سيكون عليـه شكل الفردوس، رغم أنهم يعلمـون أنها محاولة عقيمة إن لم تكن نـوعا من التجـديف. وحتى لـو غضضنا البصر بعض الشيء، كما فعـل نيتشه فيما يبـدو (ونـادرا مـا تـرد إشـارة عن الإنسـان الأعلى بعـد كتـاب «هكـذا تكلم زرادشت»)، فسنبقى محاطين بظلام الغموض إلى حـد كبير، لأننا لو تمسكنا بـالشيء الذي يحدثنا عنه نيتشــه بإصرار، وهو تصـورنا لأنفسنـا على اعتبار أننا «فنـانو الحيـاة» أو على أننا

أعمال فنيـة، فإن مشكلات التحقق ممـا ينبغي على الإنسان عملـه من أجل صياغـة حياتـه أو صياغة نفسه في عمل فني، ستبقى مشكـلات كبيرة إلى حد رهيب. ولعل أوضح المشكـلات المرتبطـة بهذه الفكرة هـو عـدم قدرتنـا على أن نفعل شيئـا لتغيير ماضينا، في حين أن الفنـان يستطيع أن يستمر في مراجعة عملـه حتى يرضى عنه ثم يقدمه بعد ذلك إلى العالم كلا متكاملا. إن غاية ما نستطيع أن نصبو إليه هو أن نبذل كل مـا في وسعنا حتى نصبح أكثـر رضا عن أنفسنا (ولكـن بأي معايير؟) مما كنـا من قبل، أو وفقا لمصطلح نيتشـه، أن «نصير إلى ما نكونه». بيد أن هـذا ليس بكاف في رأي نيتشه، إذ يجب أن نحول حياتنا «برمتها» إلى عمل فني، بحيث لا يقتصر معنى التشبيه على تحقيق المطلب العسير إلى أقصى حد. وهو اكتساب شخصية أو ذات لها أسلـوب خـاص، وإنما يتعـداه إلى المطلب الـواضـح الاستحـالـة، وهـو أن نضفي الأسلوب على ما قد فعلناه ومـا كنّاه من قبل، أي أن نعيد تحرير الماضي، في حين أننا لم نعد مستعدين له بأي نوع من أنواع العبودية.

ومع افتراض هذه المتطلبـات العسيرة، لا يدهشنـا أن يلجأ بعض شراح نيتشه المحـدثين مثل ألكسنـدر نحمياس في كتـابـه «نيتشـه: الحيـاة بوصفهـا أدبـا» إلى بـروست* الذي أضفى على وجوده معنى وأسلوبـا بتحويله إلى عمل فني بلغ حد الكمال كما ذكـر نحميـاس (وليـس هنـاك وصف أقل من ذلـك يمكن أن يفي بالغرض). ولكننا حتى لو سلمنـا بنجاح مشروع بروست، فلا يمكن أن يستخدم نموذجا لسائر الناس منا أكثر من أي إنجـاز فريد آخر، والواقع أنه نموذج خطير، وإن كان من الواضح أنه يغري بالأخذ به وذلك على وجه الدقة، لأن بروست أنفق الجزء الأخير من حياتـه في خلق معنى أدبي للجزء الأول منها. بيـد أن هذا مسلك يصعب تـزكيتـه لسائر النـاس منـا، بل يستطيع المرء أن يتخيل بعض التعليقـات الساخرة التي ربما أطلقهـا نيتشه على واحد من الناس عزل نفسـه عن الوجود لكي يحيا حياة مماثلة لما كان عليه ذلك الوجـود ذات يوم. وحياة بروست وإبداعه بعبارة أخرى، يـلائمان صيغة نيتشـه قلبا وقـالبا. لكن مـاذا عن سائر النـاس منا؟. إن

* هـو مارسيل بـروست (١٨٧١-١٩٢٢) الـروائي الفرنسي الشهير صـاحب «في البحث عن الـزمن الضـائع» (المترجم).

نيتشه يصر على ضرورة أن نكـون تلقائيين، وأن نـدرك أيضا أنـه لا شيء مما نفعلـه جديد، حيث إن كل شيء يتكرر بصورة أبدية، وإنه ينبغي أن نكون مبدعين، وأن نحب مع ذلك قدرنا الذي يفترض أنه يكتب علينا مـا نكونه أو ما نحن عليه وإنه ينبغي علينا أيضا ـ شأن بعض الرهبان ذوي العقول الميتافيزيقية . ألا نأسف على شيء، ونظل مع ذلك نسعى على الـدوام إلى العلاء فوق ذواتنـا، حيث إننا مـازلنا جميعا حتـى الآن أقل بكثير مما كـان من الممكن أن نكون عليـه . إن المفارقـة تزداد كثافـة ، ولكننا ما نزال قـادرين على التعاطف مع طرفي كل أمر من أوامـر نيتشه، لأنه ما أن تثـار فكرة تحويل أنفسنا إلى أعمال فنية، حتى تكون الفكرة مغـرية جدا في عصر ما بعد المسيحية، بحيث يبدو أنها تقدم لنا أفضل أمل ممكن. ثم أليست هذه المتطلبات المتنـاقضة مجرد انعكاس لما نجده ـ على أية حـال ـ منجزا في الأعمال الفنية العظيمة؟ . ففيها تتوحد الحتمية مع التلقائية الظاهرية . في استجاباتنا لتلك الأعمال التي تؤثرهـا على غيرها، نعلم جيدا وبصورة تامة مـا هو آت ولكننا ننتظره في ترقب شـديد. ولقـد شعر نيتشـه بكل هذه الأمـور شعورا أقـوى من أي إنسان آخر، لهذا لم يكن من قبيـل المصادفة أن يتطلع لأن ينقل للحيـاة كل ما أحبـه أكثر من غيره في الفن، وخاصة أنه رفض الاعتراف بالانفصال بينهما .

وأخيرا فإن الأعمال التي أفـرط نيتشـه في حبهـا، كـانت من نـاحيـة أخـرى إبداعات عبقرية، وهذا المفهوم الأخير هو الذي هدمه في كتبه التي تتسم بالنزعة «الشكيـة» ابتداء من «إنســاني، إنســاني إلى أقصى حـد» وانتهاء بكتـاب «العلم المرح» . ولم يكن ذلك فحسب بسبب خيبة أملـه في أحد نماذجها (أي العبقـرية) المعاصرة لـه . وإذا كان المصطلح يظهـر بصورة نـادرة في أعماله المتأخـرة، فذلك لأنه أراد أن يطهـر الحياة المتحولة إلى فن من أدرانها التي ظن أنـه اكتشفها في كل فن لم يكن هو الحياة، والتي نتجت إلى حد ما عن الفجوة الواسعة بينهما. وسواء نجح نيتشـه (في محاولتـه) أو لم ينجح ، فمازال الـوقت مبكـرا للفصل في ذلك ، ومازلنا أيضا ، في بداية الطريق إلى فهمه .

الفصل الثامن

تفكيك (مفهوم) العبقرية

بول دي مان ونقد الأيديولوجية الرومانسية

كريستوفر نوريس

يوجه بول دي مـان اهتمامه في مقاله «العلامة والـرمز في استطيقا هيجل» (أي في كتابه ـ فلسفة الجمال) إلى ما يعتبره المشكلة الأساسية غير المحلولة، التي تكمن في كل المعالجات الاستطيقية في ذروة العصر الرومـانسي أو عند الرمزيين[١]. وترتبـط هذه المشكلـة بالعـلاقة بين الفن والفلسفـة وبحقيقـة، أن إصرار هيجل ـ كما يـذهب إلى ذلك دي مان ـ على تنظير طبيعة الفن، يؤدي إلى سلسلة من التناقضات أو الغموض في حجته، مما يهدم دعاواه الصريحة. وأريد هنـا أن أدقق النظر في هذا المقـال الذي يعرض، مـع مقال آخـر عن إنتاج دي مـان المتأخر، وهـو «الظواهـرية والماديـة عند كـانْتْ»[٢]، عرضا مفصلا آراء دي مان في موضوع الأيديـولوجية والرومانسية، وهو الموضوع الـذي تركزت فيـه كل اهتماماته الرئيسيـة منذ مقالاتـه المبكرة التي جمعت في كتابـه «العمى والبصيرة» (١٩٧١) وحتى المجلـد المنشور بعـد وفاتـه وهو «مقـاومة النظرية» (١٩٨٦). إنـه يلاحظ عند كل من كانت وهيجل سلسلـة من التناقضات الثابتة والمعضـلات أو النقائض التي تميز الخطاب الرومانسي، وتـواصل إرباك الفكر الحديث في محاولاته للتوصل إلى رأي واضـح في ذلك الميراث المشكل.

وتتعلق المسألـة هنا بـالتقييم الـرفيع للإبـداع الفني الـذي يكتسي بثياب المجـاز الشعـري المتميز، وبخـاصـة الاستعارة والـرمـز. ويتوازى هـذا التقييم مع الاعتقـاد الرومانسي بأن الفن هو تجل للعبقرية وللقوى الخلاقة التي تقع وراء نطاق مجرد الحرفة أو التعلم أو التقنيـة التطبيقيـة. ذلك أن الاستعـارة والـرمـز، طبقـا لما يفترضـه هـذا الاعتقاد، يرتفعان فـوق مرتبة اللغة العادية والإدراك الحسي. إنهما يتيحـان الدخـــول

إلى عـالم البصيرة الحدسية أو عـالم الرؤيـة، حيث ينتصر الفكـر على استعباد قـوانين الزمن والعرَضية والتغير. والعلامة الحقيقيـة الدالة على العبقرية هي القدرة على خلق مثل هذه اللحظات الخارجة عن نطاق الـزمن، هذه اللحظات التي يستطيع عندها العقل أن يتأمل الطبيعة وأعمالها «الباطنية» بإحسـاس بالتجانس الكامل، إحساس بأن تلك الفـوارق أو التمييزات قد سقطـت أثناء فعل الإدراك الحسي الموحـد. ولقد ارتبطت هذه القوة، منـذ عهد أرسطو على الأقل، بالاستعـارة قبل غيرها من أشكال المجاز الأخرى، إذ إن الاستعارة هي الوسيلة التي تجدد بها اللغة مصادرها الإبداعية، وتكسر العادات الروتينيـة والنمطية في التفكير. وقد صارت -بـالنسبة لصف طويل من النقاد والمنظـرين، بمن فيهم شراح الرومـانسية البـارزون في الوقت الحاضر- هي المحك الحقيقي للقيمـة الجمالية التي تميـز لغـة الشعـر عن غيرهـا من الاستعمالات (اللغوية) المرجعية والمعرفية المباشرة.

والـرمـز في استطيقا هيجل، وليست الاستعـارة، هـو الـذي يحتل هذه المكـانـة الممتازة(٣). وهو عنده أسمى شكل فني، وأعلى مرحلة متقدمة يمكن للوعي الجمالي أن يصل إليها في سعيـه الدائب إلى عـالم تتحد فيـه المعرفـة والإدراك الحسي ويتجاوز نقائض الـروح المغترب «وليس هناك مكان آخر تبـدو فيه بنية الفن وتـاريخه وحكمه أقرب مـا تكون إلى التحقق المنهجـي، ولا مكان آخر يقـوم فيه هـذا المركب المنهجي بأكمله على مقـولة واحدة محددة [. . . .] تدعى مقـولة الجمالي» (SS*، ٧٦٢). ويقـدم الفن الـوعـد اليـوتـوبي لمعــرفـة يمكن أن تـوفق بين الحدس الحسي والفهم التصوري، وهما اللذان ظـلا متباعدين حتى الآن** وهو يؤدي هـذا بإضفاء معنى المباشرة الطبيعية أو العينية الملموسـة على العناصر الخاصة بالمعنى والبنية أو الشكل،

* هذان الحرفـان يشيران إلى عمل بعنوان «الإشارة والرمـز» لدي مان ـ راجع الملاحظـات الخاصة بهذا البحث (المترجم).

** الإشارة بوجه عام إلى محاولة المثالية الألمانية ـ ومثالية هيجل بوجه خاص ـ تجاوز الحدود والثنائيات والنقائض التي خلفتهـا فلسفة كـانْتْ عن طريق الـوحدة الكلية الشـاملة للـروح المطلق أو الروح الموضوعي إلخ. والعبارة هنا تشير بإيجاز شديد إلى الثنائية الكانتية في مجال معرفتنا بعالم الظواهر، إذ لا تتم المعـرفة بمعنـاهـا الـدقيق داخل هذا العـالم إلا إذا تم التـوحيـد بين الحدوس (العيانـات أو الإدراكـات) الحسية التي نستقبلهـا بطريقـة تلقائيـة من خـلال ملكة الحسـاسية، وبين المفـاهيم (التصورات أو المقـولات) الكامنة في ملكـة الفهـم والتي تعد بمنزلـة القوالب أو الإطارات الـذهنية التي توضع فيها تلك الحدوس (المراجع).

وهي التي كان من الممكن بغير ذلك أن تبقى في جانب التعقل التجريدي. ويمثل الرمز هذه القوة التي تقوم بالتوحيد في أسمى مراحل تطورها، حيث إننا هنا (كما يرى هيجل) نشهد قدرة الفن على تجاوز كل النقائض التي تربك بحث العقل التصوري أو قدرته على المصالحة بينها.

وفي إطار هذه الرؤية التخيلية المسعفة سيقوم المنظرون الرومانسيون الآخرون -ومن بينهم كولردج- بتقديم دعاواهم عن الشعر باعتباره مصدرا للخلاص الدنيوي، فالعبقرية الشعرية من وجهة نظر كولردج لها سمات العملية الإبداعية «العضوية» أساسا، وهي حالة من النعمة الطبيعية أو الفطرية المستعادة، يتحد فيها العقل مع العالم الخارجي ويستمتع بممارسة قواه التلقائية. وهنا -في اللحظة التي يفترض فيها تجاوز كل الحدود المألوفة للفكر والإدراك الحسي- يؤكد الرمز (أو فكرة معينة خادعة عن الرمز) أقوى دعاواه. ومثل هذه اللحظات في رأي كولردج تتميز بسريان الخاص في الفردي أو العام في الخاص أو الكلي في العام، وقبل كل شيء يتغلغل الأبدي في الزمني[٤]. ويمكن أن يحدث هذا فقط بفضل نعمة العبقرية التي تتجلى بصفة خاصة في الأساليب المجازية المتميزة كالاستعارة والرمز، و هي الأساليب التي تكشف عن قوة خلاقة تعد كذلك نوعا من الطبيعة الثانية، وعلامة على «الحياة الواحدة» داخلنا وخارجنا كما يصورها شعراء مثل وردزورث وكولردج. وهكذا نجد أن الرمز في استطيقا هيجل وفقا لما يقوله دي مان «هو الوسيط بين العقل المطلق والعالم الطبيعي الذي يشارك فيه الفن مشاركة واضحة، سواء كان على هيئة حجر أو لون أو صوت أو لغة» (SS، ٧٦٣).

ويترتب هذا كله على جدل (ديالكتيك) هيجل الشامل، وتصوره لحركة العقل (أو الروح المطلق) بوصفها حركة تقدم عالمية تاريخية عبر أطوار متعاقبة من الوعي الذاتي المتزايد والإدراك التأملي الباطن. وبداية هذه الرحلة هي حالة من اليقين الحسي الأولى، حيث لم يكن العقل قد تعلم بعد أن يميز بين الذات والموضوع -أو بين عالم الحقائق في ذاتها وعالم الظواهر- وهو من أجل ذلك يحيا في نوع من الانسجام القوي -إلا أنه مشوش- مع الطبيعة (هذه الفكرة تجد ما يناظرها في وصف فرويد للطفل وهو يمر عبر مرحلة «الأشكال المتعددة» للغريزة والرغبة غير

المتميزتين، أو بتعبير «لاكان»* الذي طور مقولة فرويد، بمرحلة تخيلية سابقة على الرمزية، حيث لا تزال الرغبات غير مقيدة بالقاعدة الأوديبية التي تضع قيودا على الذات، وتحرم أشكال الإمتاع الذاتي الفوضوي)(٥). ومع تقدم الوعي، يتم له تعرف الاختلاف بينه وبين موضوعات معرفته ورغبته، وعلى الفجوة الأنطولوجية (الوجودية) التي تفغر فاها بمجرد أن يبدأ التأمل مسيرته على درب الاكتشاف الشاق. هذا التعرف ضروري بقدر ما هو مؤلم. فهو السبيل الوحيد لتقدم الوعي نحو التغلب على اليقين الحسي الساذج، ونحو إدراك فلسفي تأملي لتاريخه السابق. بيد أن هذا التقدم يرافقه إحساس متزايد العمق باغتراب العقل عن الطبيعة، وانحصاره في عالم الأفكار والمفاهيم والتمثلات التي لا تتمتع بشيء من ذلك الوجود الأولي التلقائي -في- العالم.

وهذا الالتباس (في المعاني) عند هيجل أعيد إنتاجه بطبيعة الحال في عدد كبير من نصوص الشعر الرومانسي والنقد والفلسفة. وهو الأساس الذي قامت عليه تفرقة شيلر -ذات التأثير الواسع المدى- بين الفن «الساذج» والفن العاطفي أو الوجداني**، فالأمل يبقى في حالة من القرب المطمئن من الطبيعة (لأنه سابق على التأمل إلى حد كبير)، والآخر قادر على استدعاء تلك الحالة من منطقة نائية من الوعي الذاتي، والحنين إلى الماضي، والتبصر المتسم بالدعابة. ونجد هذا النمط الضمني نفسه في قصائد وردزورث وكولردج التي تتلفت في أسف إلى عهد الطفولة حين كان الحس -المفعم بالرؤية- للاتحاد مع الطبيعة حسا بريئا لم يؤثر

---

* هو جاك ماري إميل لاكان (١٩٠١ ـ ١٩٨١) أحد رواد البنيوية (أو بالأحرى البنائية) في مجال التحليل النفسي. انطلق من فرويد وحاول أن ينظّر بنية التحليل النفسي المتزامن الذي أعطاه الصدارة أو الأولوية على التحليل المتعاقب في الزمن، وأن يحدد بنية اللاشعور على أساس أو طبقا لنموذج بنية اللغة بالمعنى الذي فهمها به فرويد. وعبارته الشهيرة التي تتسم بالمفارقة هي: أنا أفكر، بمجرد ألا أوجد. . . ومعناها أن الإنسان، كما عرفناه حتى الآن، هو لا. . . من أهم مؤلفاته «الذهان البارانويي (أي الخاص بجنون العظمة) في علاقاته بالشخصية، ١٩٣٢ ـ ١٩٦٧، وكتابات (١٩٦٦) وحلقة البحث (السيمنار) للاكان ١٩٧٥ (المراجع).

* انظر ـ إذا شئت ـ مقالا للمراجع عن الشاعر العاطفي والشاعر الساذج في كتاب البلد البعيد، القاهرة، دار الكاتب العربي ١٩٦٧ وفيه عرض لمسألة الطبع والصنعة في شخصية وشعر كل من جوته وشيلر على الترتيب.

فيه الانفصال والاغتراب اللذان يتسبب فيهما الوعي الذاتي والمعرفة الناضجة. لكن هذا الإحساس بالنقد يصاحبه الإيمان بأن مثل هذا الاتحاد «يمكن» استعادته، ولو بصورة مؤقتة فحسب، من خلال أفعال التخيل الخلاق التي تنتصر على الفراغ الأنطولوجي (الوجودي) والزمني القائم بين الذات وبين العقل والطبيعة. وقد ذهب البعض -وخاصة م. هـ أبرامز- إلى أن هذا على وجه الدقة هو المبدأ المنظم والشكل المميز «لأعظم قصائد الشعر الرومانسي»(٦)، فهي تتضمن وفقا لرأي أبرامز، حركة للفكر جدلية ثلاثية المراحل، منذ تذكر براءة ونعمة سابقتين، وعبر الشعور باليأس لدى الإحساس الراهن للعقل بأنه قد فقد تعضيد الطبيعة ومواساتها، إلى حالة مزاجية جديدة من الهدوء والأمل، قائمة على أساس الرضا الحكيم بهذه الأزمة ذاتها. ويجد العقل راحته -كما هي الحال مع شيلر- في معرفة أنه لم يضع كل شيء وأن مباهج الفكر التأملي أو «الوجداني» قد تعوض أي شيء تخلى عنه أثناء سيره على طريق الغريزة الفطرية التلقائية، ومن خلال وسائل الاستعارة والرمز يحقق الشعر في الأغلب هذه الرؤية التي تجدده. وهكذا تتحول الطبيعة أو الفطرة، وفقا لرأي أبرامز إلى فكر، ويتحول الفكر إلى فطرة عن طريق التفاعل المستمر بينهما، وعن طريق تواصلهما الاستعاري الفريد»(٧).

مثل هذه القراءة تدعمها أدلة وافرة من النصوص المعتمدة للرومانسية الإنجليزية، بما في ذلك قصائد وردزورث وكيتس الغنائية «وقصائد الحوار» لكولردج. وهي كذلك تكتسب من أصداء الجدل الهيجلي التي تلازم دعاواها الرئيسية حسا بالاقتناع الفلسفي الراسخ. والفن بالنسبة لهيجل أيضا يَعِدُ باستعادة تلك العلاقة السعيدة المتبادلة بين العقل والطبيعة، وبين الذات والموضوع، تلك العلاقة التي كانت فيما مضى مسألة إدراك «فطري» تلقائي. ولكنه يحقق هذا عند مرحلة أعلى من التقدم الجدلي نحو المعرفة التأملية للذات، وهي مرحلة يمكن أن تبدو فيها الحالة الأسبق منها، ساذجة مضللة، ومن هنا يجيء الوضع المرموق الذي يحتله الرمز في الخطاب الجمالي عند هيجل. ذلك أن الفن «الرمزي» هو ذلك الذي يقتصر على التوفيق بين العقل والطبيعة (كالاستعارة

في فقرة أبرامز الآنفة)، بل ينطوي كـذلك على قوة التأمل الباطني أو الظواهري في طبيعته وتاريخه وأصله. يقول دي مان:

«إن الاستعارة الرئيسيـة التي تنظم هذا المذهب برمته (تنظيما عضـويا) هي تلك التي تختص بالاستبطان، وبفهم الجمال الاستطيقي كمظهر خارجي لمحتوى مثالي هو ذاته تجربة مستبطنة، أي انفعال مستعاد بإدراك ماض».

(SS، ۷۷۱)

لهذا السبب يفترض دي مان أن استطيقا هيجل قـد وجدت أصداء تفوق الحصر بين النقاد (مثـل أبرامـز) المتأثرين بـالتيار الـرومانسي الممتـد. والإشارة إلى وردزورث («انفعال يُتَذَكـر في هدوء») دليل على هذا الربـاط الاختياري القوي. أما مـا يقدمه هيجل فهـو الأساس أو (الأسـاس المفترض كما يحتمل أن يعبر عنـه دي مان) الـذي يقوم عليه الإيمان الكافي بأن الشعر يمكنـه في الواقع أن يحقق وعده النهائي: وهو أن اللغة قادرة على استعـادة لحظات الاتحاد الباطني بالطبيعـة عندما ينتصر العقل على المعـرفـة السوداويـة بـاغترابـه الذاتي، أو أزمتـه المتأخـرة. والحق أن «هيجل»، منـذ «الظاهـريات» المبكرة نسبيـا وحتى الاستطيقا المتأخـرة، هو المنظِّر البـارز لاستبطان التذكـر» (SS، ۷۷۱). وتقوم فلسفته الكاملـة على هذا الاقتناع الجذري، وهو أن العقل لا يمكنه أن ينشد المعرفة الصادقـة إلا من خلال التفكير الذي يستعيد تاريخ الثقافات وأشكـال الحياة والأفكار والتمثلات التي تميز مراحل تقـدمه المختلفة حتى اليوم. فـالاسترجاع Erinnerung –أو قوة التذكر الفعـال الحي– كلاهما مفتاح هذا التقـدم المنتصر، والـوسيلـة التي يستطيع بها التأمل أن يتغلب على صراعـات العقل الفلسفي ونقائضه التي لا تزال ماثلة في أذهان المفكرين من أمثال كانْتْ.

من هنا تـأتي أهمية فلسفة الجمال بـالنسبة لهيجل، وأهميـة الرمـز بصفة خـاصة، كـوسيلـة لتحقيق هـذا الــوعي الكبير (أو التظـاهــر بتحقيقـه). «فــالاسترجـاع erinnerung أي التذكـر بوصفـه (عملية) التجميع الداخلي والاحتفـاظ بالتجـربة، يجعل التاريخ والجمال معا متلاحمين داخل المذهب المتماسك، (SS، ۷۷۱). وحركة الاستبطان الهيجلية هذه –أي حـركة الانعطاف الداخلي نحو الذاكـرة الحية بوصفها مصدرا للرؤية الخلاصية– قد شكلت قراءة الـرومانسية الإنجليزية التي قدمها شراح

مثل أبـرامز. وتسـوغ هذه القـراءة نفسها على أسـاس أنها وصف أمين لما كتبه هـؤلاء الشعراء وفكروا فيه وقصـدوه بجلاء، بمعنى أنها تستطيع أن تشير إلى فقرات متعددة في أعمالهم، (فقرات) يشاد فيها بقدرة الخيال على تجاوز حدود المعرفة والإدراك الحسي العـاديين في الحيـاة اليـومية: حيث يبـدو أن اللغـة (وهي في معظم الأحـوال، لغـة الاستعارة والـرمز) تتخذ مظهـرا «عضويا» أو مـا يشبه أن يكـون قوة فطريـة للعملية الإبداعيـة، وحيث يحتفي الشاعـر بقوة التذكـر الحي الذي يعلـو فوق كل احتمالات الزمن والتغير. والحق أن هـذا كله يصبح أمرا واضحـا جليا لـو أخذنا الكلمـة مأخذ الفعل، وافترضنا -كما افترض أبـرامز- ضرورة وجود قـوة منوطـة بالاستعارة والـرمز، تمكِّن هـذه الفقـرة من أن تـرتفـع من مستـوى التعبير التقـريـري إلى مستـوى التأثير المحقق. والـواقع أن هذا الافتراض عنصر أسـاسي في النقد الـرومانسي، كما يـوضح ذلك دي مـان في مقالـه «البلاغـة والزمـانيـة» والذي يجمع فيـه عددا من العبـارات النموذجية لطائفة من النقاد المعاصرين. وهكـذا نجد مثلا أن إيرل فاسرمان يأخذها قضية مسلمة (لـو جاز هذا التعبير) بأن كولـردج لديه قدرة أصيلـة على التوفيق «بين عالم الفهم المتعلق بـالظواهر وعالم الحقـائق في ذاتها المتعلق بالعقل»(٨). وبطـريقـة مماثلة، يعلن أبرامز كحقيقة قابلة للإثبات أن «أفضل التأملات الرومانسية عن منظر طبيعي على طريقـة كولردج، تظهر جميعهـا نوعا من التعامل بين الـذات والموضوع، ويجسد فيه الفكر ويوضح ما كان من قبل كامنا في المنظر الخارجي»(٩). ومرة أخرى يكون مقياس العبقـرية الرومانسيـة الحقة هو قدرتها على إنهاء التنـاقضات لخلق عالم مستقل للفكر الموحد والإدراك الحسي (عن طريق الاستعارة والرمز).

إن تأكيد هؤلاء النقاد على وجود علاقـة «عضوية» بين العقل والطبيعة واللغة لا يصح أن ينظر إليه على أنه مجرد غرض أدبي أو موضوع متواتر أو استعارة مشوقة ومثيرة، فهم على العكس من ذلك يندفعون قدر استطاعتهم نحو التفسير الحرفي للاستعـارة، معتبرين بكل جدية -أنها عـلامة على أن الشعـر يستطيع في الواقع تغيير الطبيعـة الحقيقيـة للغـة وتحويل وضعهـا. وتصل قـوة الاقتنـاع بهذه الأيديولوجية الجمالية إلى حد أن ينقاد النقاد إلى استثمار دعاواها لدرجة نسيان أنها رغم كل شيء نـوع من التمثيل أو الخيال، وليسـت بأي معنى من المعاني حقيقـة

متعلقـة بما تفعلـه اللغــة. ويعثـر دي مـان على مثل تــوضيحي «كـلاسيكي» للمـوضوع في المقـال الشهير الذي كتبـه و. ك. ويمسات بعنـوان «بنية الصـورة الفنية الـرومانسية عن الطبيعـة»، وفيه يـؤكد ويمسات حـدوث تغير ملحوظ في التعامل مع اللغـة الشعريـة قرب بدايـة القرن الثـامن عشر. وهو يشرع في تحليل نتائج ومدى هـذا التغير بمقارنة سوناتتين، إحداهما من أعمال كـولردج والأخرى من أعمال الشاعـر باولز، المرشـد القديم لكـولردج. أما مـا يفرق في الأغلب بين هـاتين القصيدتين -وفقـا لما يـراه ويمسات- فهـو التحـديد الأكبر للتفـاصيل الظاهـرية في قصيدة كولـردج، و«رصدها شـديد الأمانة للمـوضوع الخارجي»، وتحقيقها -وهذه هي المفارقة- لحالة باطنية أكثر أصالة، ولمعنى يتصل «بخبرات الذاكـرة وخبرات حلم اليقظة التي تنبثق من منـاطق الذاتية الأعمـق من مناطق الكاتب الأقدم» (وارد في B1* ص١٩٤)(١٠). وويمسات لا يكتفي مرة أخرى بأن يعتبر هذا الاختـلاف ببساطـة مسألة قيام كـولردج بمعالجة فكـرته الـرئيسية بفعالية وإيجاز أشد، أو باستخدام الاستعارة بطـريقة أخاذة. فالواقع أنه لم يتأثر كثيرا بهذا الأداء، وإنما اعتبره مـؤشرا مفيـدا لأشيـاء أعظم بكثير. ومن ثم «فقـد يكون المعنى كما رأيناه في سونـاتة كولردج، ولكنه قد يكـون أشد عمقا ودلالة فيما يتعلق بـروح الأشيـاء -أو صميم ذاتها- ألا وهـي «الحيـاة الـواحـدة في داخلنـا وخـارجنـا». ولقـد تم استـدعـاء ذلك المعنى على وجـه الخصـوص من المظهـر الخارجي للطبيعة» (B1، ص١٩٤)(١١).

هـذه العبارة لافتـة للنظـر إلى حـد ما، لأن ويمسـات كـان هـو المنظِّر الـرئيسي والمتحدث بلسان النقد الأمريكي الجديد، بمعنى أن عواطفه كانت بعيدة للغاية عن الموقف الرومانسي الجديد، الذي يمثله بوضوح كل من أبرامز وفاسرمان. ولقد بدت الرومانسية في أعين النقاد الجدد، مثلما بدت لإليوت من قبل، مصدر أخطاء وأوهام لغـويـة وشـديدة التضليل. فهـي تميل بـوجه خـاص إلى جعل التمييـز بين الشعـر والتجربة الذاتية مشوشـا غير واضح، مع أنه هو الخط (الفاصل) الذي أصر إليوت

* يشير هذان الحرفـان إلى كتاب لدي مـان اسمه «العمى والبصيرة» - راجع الملاحظـات الخاصة بهذا البحث (المترجم).

على ضرورة رسمه بين «الإنسان الذي يعاني» و«العقل الذي يبدع». وقد ترجم النقاد هذا الإلحاح على النزعة اللاشخصية في الفن إلى سلسلة من الوصفات الضرورية لممارسة القراءة المسؤولة، ومن ثم «نشأت الأغلاط» المتنوعة، سواء ما يتعلق منها بالسيرة الذاتية أو بالقصد وهلم جرا، وهي التي اعتبرها «ويمسات» ورفاقه نوعا من الفوضى التي تكاد تتسم بشدة الهرطقة. والواقع أن إحدى مقالات ويمسات الأخيرة كانت قطعة نقدية حادة لما اعتبره تهديدا لهذا الموقف من نقاد مثل ج. هيليس ميلر، وهم الذين انخرطوا في ذلك الوقت في شكل من أشكال الظاهراتية (الفينومينولوجيا) التطبيقية (أو «نقد الوعي») والتي تستهدف إزالة الفارق الأنطولوجي (الوجودي) بين المؤلف والعمل الفني واستجابة القارىء(١٢). ولقد صدمت ويمسات مثل هذه الانحرافات التي اعتبرها استهانة متعمدة بمعايير الاستجابة الموضوعية المنضبطة، التي وضعها المنهج النقدي الجديد. ولهذا فإن من المستغرب حقا أن نجده، في مقاله عن كولردج، يسوي بين أرفع منجزات الشعر الرومانسي وقدرته على محو الفروق الأنطولوجية، والتوفيق بين العقل والطبيعة، والذات والموضوع، والتجربة في جانبها المرتبط بالحقائق في ذاتها وجانبها المرتبط بالظواهر.

لكن هذا يؤكد من بعض النواحي زعم دي مان بأن المسلمات الهيجلية التي يأخذ بها النقد الرومانسي المتأخر تشق طريقها خلال أوسع الاختلافات في المنهج والمبدأ. ففي مقاله المبكر «الشكل والقصد في النقد الأمريكي الجديد» يبين دي مان كيف أن قضية رفض القصدية تستند إلى سوء فهم فرضيتها الأساسية، وكيف أن فكرة القصدية «الشعرية لا تعني (نقل المضمون النفسي أو العقلي من عقل الشاعر إلى عقل القارئ)، وإنما تعني فعالية ذات أو شخص بغض النظر عن اهتماماته التجريبية، إلا بقدر ما ترتبط (هذه الاهتمامات) بقصدية البناء» (B1، ص ٢٥). وبالاختصار، كان النقاد الجدد على صواب في نبذ أي لجوء يتسم بشدة التبسيط إلى مقاصد المؤلف، ولكنهم كانوا مخطئين في افتراضهم أن مناهجهم «موضوعية»، أو يمكن أن تكون كذلك، بمعنى الانفصال تماما عن المسلمات والافتراضات القصدية. ويستطرد دي مان مبينا كيف أن النقد الجديد أساء فهم طبيعة استعاراته المفضلة، وأبرزها (مرة أخرى) تلك التي تتعلق بالقصيدة بوصفها نوعا من الكيان

«العضوي». ولأن هـؤلاء النقاد اهتموا بكل صبر ودقـة بقراءة الأشكال، فقـد دخلوا عمليا في دائرة التفسير الهيرمنيـوطيقي* التي أساءوا فهمها، وأخـذوها على أنها هي الدورة العضـوية للعمليـات الطبيعية» (B1، ص٢٩). ولـذلك فإن النقد الجديـد -رغم قطعية مواقفـه الرافضة- يمكن اعتباره إلى حد كبير جدا منتميـا إلى الرومانسية المتأخرة أو التاريخ الهيجلي للفكر.

ويلمح ويمسات إلى هذا عندمـا يصف القصيدة بأنها «كلي متعين»، وبنية مستقلة لمعنى «ممتز ج» تفرض الاحترام الـلائق بها بسبب أسلوبها الموضوعي في الوجـود(١٣). لكن هذه العبارة مستمـدة بطبيعة الحال من هيجل وهي تحمل معها مجمـوعة من الإيحاءات التي تعقد رسـالة ويمسات وتخل ببرنـامجه. وهذه

* الهيرمنيوطيقا (من الفعل اليـوناني «هيرمينويو» أي يفسر أو يترجم. والكلمة هيرمنيوتيكيـة ـ تيخنيه (أي فن تفسير النصـوص)، تدل مـن ناحيـة على التأمل الفلسفي في أسس وشروط وبنيـة الفهم، ومن نـاحية أخـرى على تطبيق المنهج لفهم النصوص وتفسيرهـا تفسيرا صحيحا، بـدأت على أقل تقديـر مع القـرنين ١٧، ١٨ بداية لاهـوتية كنظـرية لتأويـل أو تفسير نصوص الكتـاب المقدس، وتطورت مع المدرسة التاريخيـة في القرن ١٩، وبخاصة مع (أشلاير ماخر) فصـارت نظرية متكاملة لفهـم النصـوص المكتوبة والمنطـوقة، بحيث جمعت بين التعـاطف مع مؤلف النـص ومحاولة تخمين قصده، وبين الفهم الكلي والمقارن لأبعاد النص وآفاقه وسياقاته التاريخية والمعنوية بتطبيق الأساليب اللغويـة والتاريخيـة، ثم أصبحت في نهايـة هذا القرن هـي مشكلة فهم العلـوم التاريخيـة (كما عند درويزن) وعلوم الـروح أو علوم الإنسان (دلتاي) وعلوم الحضارة (ركـرت) وتأسيس منهجها القائم على الفهم -أو بالأحرى التفهم- تمييزا لها عن العلـوم الطبيعية التي يقوم منهجها على التفسير العلّي أو السببي -ومع هيدجـر- بدءا بكتابه الشهير الـوجود والزمـان، وحتى كتاباته المتأخـرة عن اللغة وتفسيراتـه للعديـد من النصوص الفلسفيـة والشعريـة أصبحت الهيرمنيوطيقـا هي أسلوب وجـود الإنسان والمنهج الذي طبقه لتحديد مقوماتـه لتفسير النصوص لقراءة «لغة الوجود» وسماع «صوته» كما يتجليان فيهـا، وواصل تلميذه «جـادامر» تعميق المشكلـة وتعميمها فأكـد تاريخيـة أفق الفهم و«انصهـار» أفق (القـارئ أو المفسر أو المترجم. . إلخ) المحمـل بتراثـه التـاريخي الخاص، مع أفق النص أو المضمون أو الحدث التاريخي الذي يلتقي به في عملية الفهم والتفسير (التاريخي ـ الذاتي ـ الكلي) التي تسير دائما في «دائرة هيرمنيـوطيقيـة» تتحرك حـركـة متصلـة من الفهم المسبق للنص أو الموضوع إلى هذا النص أو الموضوع المعين، والسياقات الكلية التي تضفي عليه آفاق المعنى المختلفة والتي يدخل أفق المفسر نفسه في حوار وتواصل مستمر معها أو بـالأولى مع معانيها التاريخية الدائبة التغير والتحـول -هـذا ومـازالت الهيرمنيـوطيقـا عنـد أهم ممثليهـا (مثـل جـادامـر وبيتي وديكير وإيفانستون وغيرهـم) تحاول تحديد قواعـد ومناهج الفهم والتفسير الصحيحين في المجالات البحثية والعلمية المتنـوعة (كالتاريخ والقـانون والدين والفن و النقـد الأدبي قبل كل شيء) تحاول أن تكون فلسفة متكاملة (المراجع).

الإيحاءات تـدخل فيها نقـائض العقل والطبيعة والـذات والموضوع، والطبيعـة الباطنيـة للمعرفـة التأملية بـالذات والأشكـال المتنوعـة للإدراك الحسي المتعلق بالظـواهر أو الإدراك الذي تم تطبيعه، وهي الأشكـال التي تمثل بعض مراحل الجدل الهيجلي. «وهـذه المقـولات -كما يقـول دي مـان- عـرضـة لتنقيح غير محدود، والتفـاعل بينهـا يمكن أن يخضع لعـدد لا يحصـى من التركيبـات والتحويلات والسلوب والزيادات» (SS، ٧٧١). ويبدو أن مصطلح «الكلي المتعين» في استخـدام ويمسات قـد أريد بـه درء هـذه الإيحاءات ومقاومتهـا، والإصرار على الطابع الموضـوعي للمعنى الشعري، ومن ثم على إبقـائه في عالم بعيد عـن أوهام الفكر المثـالي أو التأملي. لكن محاولة الإعـلاء للتاريخ السـابق للمصطلح لا تستطيع إخفـاء أصله الهيجلي وارتبـاطـه بكل تلك الموضوعـات والاستعارات التي تشكل التراث الجمالي الرومانسي الـرمزي. يقول دي مان (في مقال أخير له عن هيجل):

يشكل «جدل التدويل»، نمـوذجا بلاغيا قادرا على تجاوز الخلافـات القومية أو أي خلافـات تجريبية بين التقاليـد الأوروبية المتعـددة. ومحاولات التوسط على سبيل المثال بين هيجل والرومانسيين الإنجليز من أمثال وردزورث وكولردج وكيتس، تدور غـالبا حـول الأغـراض الأسـاسية للتـدويل [. . . .] وفي كل هـذه الحالات يمكن الاستشهاد بهيجل بوصفـه المقابل الفلسفي لما يجري بصورة أكثر رهافـة وحساسية في إبداعات الشعراء (SS، ٧٧١).

وربما استطعنـا الآن أن نقدر طبيعـة المراجعة الشـاملـة التي يقترحها «دي مـان» للتاريخ المعتمد للفكر النقدي الحديث (فيما بعد الـرومانسية). فهو يوحي بأن هذا التاريخ قد تم تخطيطـه أو تحديده بكل دقائقه وتفاصيله، وذلك عن طـريق منظومة «الاستعارات المهيمنة» التي يعرضها هيجل باتسـاق شديد. ولا تنطبق هذه المنظومة على الفن الشعـري للـرومـانسيـة فحسب، بـل تشمل كل المدارس والحركـات التي ظهرت في أعقاب الرومانسية، ويفترض أنها رفضت دعاواها.

وهكذا نجد أن إليـوت (والنقاد المحدثين من بعده) عندمـا شرعوا في إعادة كتابة الموروث النقـدي المعترف به للشعر الإنجليزي، تـوسلوا إلى ذلك بأسطورة

تاريخية قللت بصورة ملحوظة من قيمة الأفكار الرومانسية، ولكنها استدعت بطريقة ضمنية مجموعة كاملة من القيم والافتراضات الرومانسية الرئيسية، وإذا كان قد حدث بالفعل -كما اعتقد إليوت- نوع من «الانفصام في الحساسية» أو المرض الثقافي الذي بدأ في وقت ما في منتصف القرن السابع عشر، فإن المعيار الوحيد الذي يمكن عن طريقه قياس هذا التدهور، هو معيار الحساسية «العضوية» أو الموحدة، أي حالة من التفكير والإحساس المتصالح الذي يتم تصوره في الغالب من خلال الفكر الهيجلي(١٤). وهذا بالضبط هو نوع اللغة الذي يستخدمه إليوت عند الكتابة عن شيكسبير و«دون»* وغيرهما من ممثلي الشعر الإنجليزي في أروع نماذجه. وهكذا فإن كراهية إليوت المعلنة للرومانسية تسير جنبا إلى جنب مع الارتباط الخفي بمنظومتها الكاملة من المقولات والمصطلحات الخاصة بالقيم. وكما هو الحال مع هيجل، فهو كذلك مع ميثولوجيا إليوت القوية، إذ يصبح الجمالي هو الأساس الصالح لكي يبني عليه الشعر (أو فكرة معينة عن الشعر) معالم الفهم التاريخي. ويصدق الشيء نفسه (كما يري دي مان) على ضروب أخرى من الفكر النقدي أكثر حداثة. فها هو ذا هانز جورج جادامر**يعزز دعوته لمشروع فلسفة التفسير الحديثة (الهرمنيوطيقا) عندما يؤكد تفوق الرمز على المجاز، وقدرة اللغة الرمزية على أن تفتح الأبواب أمام أعمق وأوثق تعاطف عقلي بين النص والشارح(١٥). ومرة أخرى ينطوي هذا على إعطاء الأولوية لتلك الفترة من الفكر التأملي الرومانسي، الذي بلغت فيه أمثال هذه الاستعارات العضوية مكانة مرموقة. ويرى جادامر، باختصار، أن تقديم الرمز على المجاز يتوافق مع «نمو استطيقا (فلسفية جمالية) تأبى التمييز بين التجربة (وكيفية) عرض هذه التجربة» وفضلا عن ذلك فإن «اللغة الشعرية للعبقرية» هي التي تتجاوز مثل هذه التمييزات النثرية، و«تستطيع بذلك

---

* جون دون (١٥٧٣ ـ ١٦٣١) شاعر إنجليزي ورجل دين (المترجم).

** هانز جورج جادامر، فيلسوف ألماني من مواليد سنة ١٩٠٠ في ماربورج وأستاذ الفلسفة في جامعة هايدلبرج منذ سنة ١٩٤٩، اشتهر بفلسفته «الهيرمنيوطيقية» ودراساته عن الفلسفة اليونانية وعن هيجل وفلسفة الظاهرات (الفينومينولوجيا). ومن أهم مؤلفاته المنهج والحقيقة ١٩٦٠، الجدل والأخلاق عند أفلاطون ١٩٦٨، جدل هيجل (١٩٧١) من أنا ومن أنت؟ ١٩٧٣، العقل في عصر العلم ١٩٧٦، ميراث هيجل ١٩٧٩ وغيرها ـ انظر الهامش السابق (المراجع).

تحويل كل تجربة فردية إلى حقيقة عامة» (B1، ص١٨٨). وهكذا نتبين وجود خط مباشر جدا يصل الفن الشعري الرومانسي بمناهج وأسس فلسفة التفسير الحديثة (الهيرمنيوطيقا). ويؤكد دي مان بصورة لافتة على الحاجة إلى الممارسة اليقظة والصلبة للقراءة في لغة تحمل إيحاءات أخلاقية بارزة. «إن الجمالي حسب تعريفه فكرة مُغْوية تستثير مبدأ اللذة، وحكم متعلق بالسعادة يستطيع أن يزيح ويخفي قيم الصدق والكذب التي تكون على الأرجح أكثر ملاءمة للرغبة من قيم اللذة والألم» (ـ RT*، ص ٦٤). ومن ثم فإن دي مان عندما يتحدث عن مقاومة النظرية -كما جاء في عنوان مقاله الأخير وفي عنوان المجموعة التي نشرت بعد وفاته ويشكل هذا المقال جزءا منها- فمن الواضح أن استخدامه لهذا التعبير هو استخدام ذو حدين. فهو يدل من جهة على العداء الصريح للنظرية الأدبية بين النقاد الذين يعدونها خطابا غريبا هداما، أو في أحسن الأحوال مجرد تشتيت عن السعي العام وراء الحكم الصادق الذي هو كل ما يمكن للنقد أن يأمل في تحقيقه. وهذه الاستجابة مألوفة بما فيه الكفاية، ابتداء من الموقف الشهير لـ ف. ر. ديفيز الذي رفض أن «يتفلسف» عندما تحداه رينيه ويلك في منتصف عام ١٩٣٠[(١٦)]، إلى الهجمات المختلفة على التفكيكية وما بعد البنيوية وغيرها من الاتجاهات النظرية الحديثة. وهي تعكس التعلق الشديد بالقيم والافتراضات الحدسية القائمة على الفطرة السليمة، وهي القيم والافتراضات التي ميزت خطاب النقد الأدبي ابتداء من ماثيو** أرنولد وحتى ليفز ومن بعده. إلى هنا تكون «مقاومة النظرية» مسألة قوى وضغوط مؤسساتية إلى حد كبير، أي مقاومة تأتي -إذا جاز التعبير- من الخارج وتحدد نفسها بمصطلحات عدائية.

---

* يشير هذان الحرفان إلى بحث لدي مان عنوانه «مقاومة النظرية» راجع الملاحظات الخاصة بهذا البحث (المترجم).

** ماثيو أرنولد (١٨٢٢ ـ ١٨٨٠) شاعر وناقد إنجليزي شهير ـ له عدة مجموعات شعرية ومقالات نقدية في التعليم والحضارة واللاهوت والنقد الأدبي بوجه خاص. توقف تقريبا عن قول الشعر في الخامسة والأربعين من عمره، وبعد تعيينه لعدة سنوات في منصب أستاذ الشعر في أكسفورد، ولكن شخصيته كناقد جاد للحياة والمجتمع والأدب تطغى على كل مؤلفاته، وتعبر عن الروح العامة في أواخر القرن وأواخر الحركة الرومانسية. أثر في مدرسة الديوان (العقاد والمازني وشكري) في نظرتها للتعبير الأدبي (المراجع).

بيد أن هناك أيضا -وفقا لما يذهب إليه دي مان- مقاومة نابعة من الداخل للنظرية نفسها، وهي النقطة التي يواجه عندها ذلك المشروع مشكلات ناجمة عن التزاماته المنهجية. وهنا على وجه التحديد يعين دي مان مصدر هذه الأخطاء العنيدة والاضطرابات والقراءات الخاطئة التي يتعرض لها النقاد عندما يخضع حكمهم لبعض النظريات «القبْلية». والنتيجة هي إفراز منهج تركيبي مبتسر، وأسلوب في البحث يقوم على التسليم بالتوافق التام بين القيم اللغوية والتاريخية والجمالية.

من هنا تأتي قوة جاذبية أي نظرية تعد بالتوفيق بين هذه الأبعاد المنفصلة، وتقديم نموذج تفسيري شامل (هيرمنيوطيقي) يمكن أن يقهر كل مقاومة من ذلك النوع. ومن ثم تصبح القراءة المتعمقة هي النقيض الفعلي «للنظرية» في أشد صورها تطرفا في المذهبية والاختزال. ومعنى هذا أن تدفع الناقد إلى تعرف تلك العناصر الإشكالية للمعنى والبنية والأسلوب التي تستعصي على القراءة التي تنصب على رد هذه العناصر إلى نوع من الاتساق مع أفكارها الثابتة. وهذا هو أحد الأسباب التي كثيرا ما تدفع دي مان إلى إطراء النقاد الأمريكيين الجدد، رغم ما يراه من نزعتهم غير الموفقة لرفع بعض الوسائل البلاغية المميزة (كالمفارقة والدعابة إلخ) إلى مستوى نوع من الأنطولوجيا المبتسرة، ذلك أن أعمالهم تحتوي دائما -في رأيه- على حافز تعويضي قوي، وهو التفاني في مهمة القراءة الدقيقة والتفسير المفصّل للنص مما يشكل مقاومة لأمثال تلك المطلقات المسبقة، ولعلنا نتذكر هنا أن دي مان تعرف الممارسة النقدية الجديدة بعد وصوله إلى أمريكا بقليل، وذلك في الوقت الذي شرعت فيه (في أوائل الخمسينيات) في إحداث أبعد التغييرات تأثيرا في طريقة تعلم الأدب وفهمه. ومما لا ريب فيه أن تأكيدها للقراءة المتعمقة ولامبالاتها الواضحة بالقضايا «الفلسفية» الأكبر، كان من الممكن أن تصدمه بشكل أقوى لولا تأثره الشديد حتى ذلك الحين من أمثال هيدجر وسارتر* وبلانشو، الذين كانت تلك القضايا بالنسبة لهم غير منفصلة عن اهتمامات النقد الأدبي.

* الأول هو مارتن هيدجر فيلسوف ألماني ولد عام ١٨٨٩ ومات سنة ١٩٧٦، والثاني هو جون بول سارتر الفيلسوف الفرنسي الوجودي المشهور ولد عام ١٩٠٥ ومات سنة ١٩٨٠ وهو أيضا روائي وكاتب مسرحي (المترجم).

يتبين مما سبق، أن المقاومة التي نحن بصددها لها عند دي مان وجه سلبي وآخر إيجابي. و«النظرية» من ناحية هي الرغبة في مساءلة الأيديولوجيات السائدة عن اللغة والأدب والمنهج التاريخي التي تنجح من نواح أخرى في فرض قيمها على صورة معارف بديهية واضحة وصائبة من وجهة نظر الذوق الفطري العام. وإلى هذا الحد تكون النظرية قوة محررة، ونقدا فعالا لتلك المعتقدات والتصورات الجمالية المسبقة والتي تميز خطاب الفكر الحديث (فيما بعد الرومانسية)، وتكون «مقاومة» (هذا الفكر) علامة على القوة والعمق والإحكام الذي ثبت توافره في تلك الأيديولوجية الجمالية. غير أن هذا يحتمل أيضا -كما رأينا من قبل- أن ترتد العبارة على نفسها، بحيث يفهم منها أن مثل تلك المقاومة قد تكون مسألة قراءة «ضد» النظرية، كما تكون في الوقت نفسه نوعا من التنظير لجوانب القصور والخطأ (التي تتصدى لها) في قراءات ساذجة أو مضللة. والواقع أن هذا هو الذي يقلق دي مان في مقالاته الأخيرة عن جاوس وريفاتر وغيرهما من أنصار النظرية الأدبية، بحيث يتخذ هذا القلق شكل التطلع إلى الكمال والصرامة المنهجية(١٧). إن «مقاومة النظرية» عند هؤلاء النقاد [. . . .] هي «مقاومة للغة» ذاتها أو لإمكان احتواء اللغة على عوامل أو وظائف لا يمكن ردها إلى الحدس» (RT، ص ١٢-١٣). والطابع الغالب دائما على قراءتهم هو الرغبة في وجوب أن يكون للنصوص معنى يتفق مع نموذج معين للفهم التاريخي أو الجمالي أو التفسيري (الهيرمنيوطيقي) الذي يتغلب على أي عقبات تصادفه. وفي مثل هذه الحالات تكون «مقاومة النظرية» في حد ذاتها «تحيزا» نظريا قويا جدا، ولكنه نوع من التحيز الذي يحمي فروضه المنهجية بعدم تعريضها لمشكلات النص ومقاومته المختلفة التي يمكن أن تهدد مشروعه كله بالخطر.

وهكذا تكون النظرية مغامرة مستحيلة تماما، وذلك حين تزعم -كما تفعل معظم النظريات- أنها قد سيطرت سيطرة كاملة على المشكلات والقضايا المهمة. ومثل هذه الأوهام على وجه التحديد هي التي ينبغي على النقد -فيما يرى دي مان- أن يتخلى عنها عندما يتعرف البنى اللغوية المنحرفة أو على العناصر البلاغية «المراوغة»، وهي (البنى والعناصر) التي تعمل على إضعاف أي شكل من أشكال الفهم التفسيري الواثق بنفسه: «لا شيء يستطيع قهر المقاومة للنظرية، لأن النظرية نفسها

هي هذه المقاومة» (RT، ص١٩). والمقصود بالنظرية هنا هو الشكل الذي تتخذه بلاغة تطبيقية يمكنهـا أن تعين بدقة نقاط الاختلاف بين ما يقـوله النص -أي الواقع المادي العنيد للكلمات على الصفحـة- وبين ما استنطقـه منه مختلف النقـاد لأسباب نظريـة وأيديولـوجية خاصة بهم. والقـراءات البلاغية من هـذا النوع، كما يقترح دي مان، هي:

«أعظم نمـوذج نظـري وجـدلي مـرن لـوضـع نهايـة لكل النماذج، وهي تستطيع الادعاء بحق أنها تحوي في ثنايا طبيعتها الناقصـة كل النماذج الأخرى الناقصة للعجز عن القـراءة [. . . .]، إنها نظريـة ولا نظريـة في الوقت نفسـه أي نظريـة عامـة عن استحالة النظرية. وبقدر ما تكـون هذه القراءات البلاغية نظرية، فإنها -شأنها شأن الأنواع الأخرى من القراءات- لا تزال تتجنب وتقاوم القراءة التي تدافع عنها».

(RT، ص١٩)

وتُظهر هذه الفقـرة الرائعة كل التوترات والمفارقـات التي تتخلل مقالات دي مان الأخيرة. فهي تقدم عددا من القضايا المثيرة في لغة قادرة على أن تلمس الحقيقة وتعبر عنهـا بصراحة وقـوة لا تسمح فيما يبدو بـأي نوع من الاعتراض. ومع ذلك فإن هـذا الموقف المتسلط يزاحمه مباشرة ما تقترحه الفقرة بصفة مستمرة، أعني أنه لا يوجد مركز ممتـاز يستطيع منه أي نـوع من أنواع النظـريـات التي حصرها دي مـان -بما في ذلك نظريته- أن يدعي إمكان ضبط أساليب اللغة البلاغية أو فهمها (على حقيقتها).

إن الـوصول إلى هـذه النتيجـة على الـرغم من ذلك خلال سلسلـة من الافتراضـات القاطعة -على هيئة جمل تـدعي تقرير الحقيقة عن اللغة، أو بالأحـرى الدرس الذي يفيد أن مثل هـذه الحقيقـة لا يمكن أن تقـرر على نحـو نهائي حـاسم كما ينبغي -إنما يشكل صعوبة لا يحاول دي مان أن ينكرها على الإطلاق وهو يتحدث عن هذه الصعوبة بطريقة مباشرة إلى حد بعيد في إحـدى مقالاته عن نيتشه في كتابه «صـور المجاز في القراءة» حيث يبدأ بالمقـابلة بين بعدين للغة، البعد «التقريـري» والبعد «الأدائي»، وينتهي بإزالة ذلك الفارق بينهما بصورة فعلية، أو بإظهار عـدم إمكان حسمها في أي حالة معطاة. ويمضي نيتشه أبعد من ذلك كثيرا في محاولة الكشف عن الطبيعـة البلاغية المتأصلة في كل المفاهيم والمقولات ودعاوى الصدق التي تقبلها الفلسفة بالمعنى الظاهري[١٨]. وهو يشك، مثل

دي مان، في أننا منقادون للغة التي تفرض نفسها علينا إلى حد نسيان الكيفية التي نشأت بها أفكارنا من صيغ مجازية أو بيانية أصبحت منذ عهد طويل جزءا من طبيعتنا. وأحد الأهداف الرئيسية لنقد نيتشه المصطبغ بالشك هو على وجه التحديد مجموعة المسلمات الظواهرية التي تحافظ على أولوية الإدراك الحسي الطبيعي (أو ما يشبهه) عند كل مستوى من مستويات الفكر واللغة.

ولا يخرج هذا في رأي نيتشه عن كونه وهما من الأوهام البلاغية الراسخة التي أحدثها مجاز الكناية (أو قلب الوضع)، أو الصورة البلاغية التي تستعيض عن السبب بالنتيجة خلال تبادل خفي لوضع الأوليات. وهكذا نجد في أقوال نيتشه (من فقرة بعنوان «ظواهرية العالم الباطني»):

يظهر الألم في عضو من أعضاء البدن دون أن يكون البدن هو مصدره، (وبالعكس) فإن المدركات التي يعتبر المرء بسذاجة أن العالم الخارجي هو الذي يحددها، هي بالأحرى محددة من الداخل. [....] إن ذلك الجزء من العالم الخارجي الذي نكون على وعي به، متلازم مع الأثر الذي وصل إلينا من الخارج، ثم برز بطريقة «بَعْدية» بوصفه «علته».

(ورد النص في AR*، ص ١٠٩).

ودي مان حريص على تأكيد أنه ليس معنيا «بدعوى» نيتشه الخاصة بهذه النقطة، بقدر حرصه على «المنحى العام الذي ساق به حجته». وبعبارة أخرى فإن أهمية هذه القطعة بالنسبة لأغراض دي مان، ليس لها علاقة بأي دعوى يمكن أن تدعيها عن أسباب الألم أو طبيعة الإدراك الحسي أو التجربة الإنسانية بوجه عام. فالشيء الذي أراد اختباره، هو بنية الحجة التي تقترب من حدود الخطاب المعقول بإسناد كل مفهوم أو مقولة إلى تأثير اللغة أو البلاغة، ومن ثم فإن دي مان لايلتزم بمسايرة بعض دعاوى نيتشه اللامعقولة أو المتطرفة في رعونتها، مثل رفض التفسيرات العلية برمتها بوصفها ضربا من الخداع البلاغي. (أما أن الآخرين لم يكونوا مدققين تماما في قراءتهم سواء لنيتشه أو لدي مان، فهذه بالطبع قصة مختلفة

* يرمز هذان الحرفان إلى كتاب «صور المجاز في القراءة» لبول دي مان. راجع الملاحظات الخاصة بهذا البحث (المترجم).

تماما). إنه في الواقع معني بإبراز مصدر ذلك الخطأ المحدد الذي يرجع للأخذ بالظواهر، وهو الخطأ الذي يسيطر على تفكير فلاسفة الجمال من هيجل إلى الوقت الحاضر. ويزوده نيتشه بالوسيلة الفعالة لتحقيق هذه الغاية عندما يبين أن البلاغة، في بعض الحالات على الأقل، تساعد على محو أو نسيان العمليات التي تقوم بها، وذلك بأن تجعلنا نفكر في اللغة في إطار النزعة الظواهرية الساذجة.

لقد ذهب بنا هذا كله بعيدا عن القضية الأصلية، وهي أثر النظرية التفكيكية على الأيديولوجية الرومانسية الخاصة بالعبقرية. لكن الصلة بينهما لن تكون في النهاية شديدة البعد لو صدقت حجج دي مان وأمكن أن يتضح بصورة كافية أن التطور العام للفكر النقدي الحديث قد نشأ عن خلط مرضي معين للغة (أو للأبنية الدالة للغة) بنظام المعرفة المتعلقة بالظواهر، إذ سيتكشف عندئذ -كما يذهب إلى ذلك دي مان بطريقة ضمنية- أن العبقرية فكرة ناتجة إلى حد كبير جدا من الرغبة في إيجاد دليل على ذلك التلاقي المثالي بين العقل والطبيعة، وبين اللغة وأي شيء ينتمي إلى عالم التجربة الحسية. وعند كانْتْ، تصل هذه المسائل لأول مرة إلى مرتبة المسائل الأساسية التي تحتاج الفلسفة لمواجهتها قبل أن تستطيع المطالبة بأدنى مسوّغ لإصدار حكم على الأمور الخاصة بالمعرفة أو الأخلاق أو الجمال. وتفكير كانْتْ يعتبر في نظر دي مان نقطة مرجعية تقدر انطلاقا منها الأخطاء المتنوعة والقراءات الخاطئة وأنواع الغموض الأيديولوجي والتي هيمنت بعده على تاريخ الفكر النقدي والفلسفي. وسأتجه الآن إلى تناول الاستطيقا (فلسفة الجمال) الكانتية من خلال استخلاص بعض الأفكار المتضمنة في مقالات دي مان الأخيرة.

إن العبقرية عند «كانت» هي «موهبة إنتاج ما لا يمكن وضعه تحت قاعدة محددة»(١٩). فالإنتاج المتصف بالعبقرية يتسم بهذه العلامة المميزة: وهي أنه لا مقدار التعلم ولا المهارة المكتسبة ولا موهبة المحاكاة يمكن أن تكون كافية لإبداع هذا الإنتاج. ولهذا فإن الإدراك الجمالي يتميز عن الفهم «النظري» -أي عن نوع المعرفة التي شغلت كانْتْ بشكل أساسي في نقده الأول*- بعدم مطابقته للقاعدة الأساسية

* أي في أول كتبه النقدية الثلاثة، وهو كتابه «نقد العقل الخالص» (الطبعة الأولى ١٧٨١ والثانية ١٧٨٧) الذي يعد أهم كتاب على الإطلاق في نظرية المعرفة في الفلسفة الحديثة (المراجع).

عنده، وهي أن كل حدس لابد أن يندرج تحت مفهـوم ملائم أو متطابق معه. وهذه الطبيعة الاستثنـائية للعبقريـة الفنية هي على وجه الـدقة التي تفرق بينهـا وبين العالم والنظريـة وعمليات النقد (المعرفي) المستنير، ومن ثم فإن مفهـوم الفن الجميل لا يجيز للحكم على جمال إنتاج ما، بأن يكون مستمدا من أي قاعدة مبنية على أساس مفهوم ما، . الأمر الذي يترتب عليه أن تقوم على مفهوم معين عن الطريقة التي يكون النتاج بها ممكنـا (KS*، ص٤١٨). وهذا هـو السبب في أن كانتْ يـرفض أي شكل من أشكال الاستطيقـا الظواهرية التي قـد تعامل الفن على أساس أنـه يملك القدرة على التوفيق بين المفـاهيم والحدوس الحسية. ومثل هـذا التفكير يفشل في بيان ماهـو مميز لطبيعة التجربة الجمالية، أعني قدرة العبقري على إبداع أشكال جديدة وأفكار وصور ذهنية تتجاوز كل حدود الفهم النظري (أو حدود الفهم الذي تحكمه قاعدة ما). إن مؤلف مثل هذه الأعمال «لا يعلم هو نفسه كيف توصل إلى أفكاره»، وهو يفتقد يقينا ذلك النوع من المعـرفة الـذي يسمح له «بأن ينظِّر لها على هـواه أو وفقا لخطـة معينة» (KS، ص٤١٩). ومن هنـا يأتي الفـرق الأساسي بين الفن وكـل الأشكال الأخـرى للنشاط المعرفي، لأن القضية في الفن ليست قضيـة «تقدم» عقلي أو تطور جماعي من خلال التطبيق المشترك للحقائق التي اكتشفها المفكرون السابقون.

ونيوتن هو النمـوذج العظيم (الذي يدلل به كانتْ هنا على صحـة أفكاره)، فهو في الواقع تلك الشخصية البارزة التي راح عقلها يمخر عباب بحار غريبة من الفكر، ولكن ما أن تـوطدت نتائج بحوثه حتى فتحـت طرق قوافل المعرفـة المشتركة المأخوذة عنه. ودعاوى الصدق العلمية (المتضمنة في تلك المعرفة) تؤكدها على وجه التحديد قـدرتها على إدراج الحدوس تحت المفـاهيم، أو توضيـح ضرورة وجود قـواعـد محددة يمكن أن تحكم فهمنـا للظـواهـر الطبيعيـة. بـذلـك استطـاع «نيـوتن أن يجعل كل خطواتـه ابتداء من الأصـول الأولى للهندسـة وانتهاء بـاكتشافـاته العظيمـة العميقة واضحـة من حيث بـداهتهـا ومحددة من حيث نتـائجها، لا بـالنسبـة لـه فقط، بل بالنسبـة لكل إنسـان آخر» (KS، ص٤٢٠). لكن الحال يختلف مع أولئـك الـذين

* يشير هـذان الحرفان إلى كتـاب «مختارات مـن كانتْ» الـذي قام بتحـريـره تيودور جـرين. راجع الملاحظات الخاصة بهذا البحث (المترجم).

تكمن عبقريتهم في إنتاج أعمال فنيـة جميلة. فعبقريتهم موهبـة استثنائية، ولا يمكن تعلمها أو إخضـاعها لقـواعد أو نقلهـا للغير بأي وسيلة. مثل هـذه العبقريـة تنتج إبداعـات فردية، يتحطم قـالبها (إذا جـاز هذا التعبير) مع كل محاولة جـديدة، ولا تسمح بأي بنـاء تـراكمي فوق إنجـازات سـابقة. وبعبـارة أكثـر دقـة، لو استطـاع الفنانون في الـواقع أن يتعلموا من أسلافهم العظام، فإن الـدرس المستفاد سيتم عن طـريق الاستلهـام بـوجـه عـام قبل أن يتم عـن أي طـريق آخـر يتصل بـالشكل أو الأسلوب أو التكنيك، لأن العبقـرية كما يرى كانتْ «تُغرس في كـل فنان مباشرة على يد الطبيعـة، ومن ثم تموت معه إلى أن تهبهـا الطبيعة لفنـان آخر بـالطريقـة نفسها، بحيث لا يحتاج إلا إلى مثال أو نموذج كي يُعْمِلَ الموهبة التي هو على وعي بها بطريقة ممـاثلـة» (KS، ص ٤٢٠). وهكذا يكـون الفن على أبعد مسـافة ممكنـة من روح المشروع المستنير المتعاون الذي يعد بالنسبة لكانتْ منتميا لكل من العلم والفلسفة في جانبها المتعلق بالنقد العقلي. ويمكن أن يقـال إن الفن «ساكن»، بمعنى أن إنتاجه لا يظهر علامات التقدم نحو الإجماع المستنير على «قواعد» الحكم أو الذوق.

وهذا هو السبب الـذي جعل كانتْ يرفض فكرة كمـون الجمال في موضوع التأمل الاستطيقي (الجمالي). فلو كانت القضيـة كذلك لما كان في الإمكان التمييـز بوضوح بين المعـرفة النظـريـة (التي تطبق المفـاهيم على عالم الحدوس الحسيـة) وبين الإدراك الجمالي (الذي يتيح لنا إدراكـا متميزا لملكات التذوق لدينا). وكـانتْ صارم جدا فيما يتعلق بضرورة مقاومة أي شكل من أشكال الـرد (أو الاختزال) إلى الظواهر، فالحكم الجمالي لا يسهم بشيء في معرفتنـا بالموضوعات التي تجتـذب اهتمامه. ولا شك في أن هذه الموضوعات يجب أن تحوز صفات وخواص معينـة تبرزها في المقام الأول بوصفها قادرة على استثارة مثل هـذه الاستجابة، وإلا أصبح الفن مفهوما خـاويا، وافتقرت الاستطيقا (علم الجمال) إلى أي حق في الـوجود كدراسـة أو مبحث يحظى بالاحترام. بيد أننـا نخطيء أيضا ـ كما يـرى كانت ـــ لو أننا شبهنـا أي شيء مميز في فعل الحكم الجمالي بتلك الخصـائص التي يفترض أن الموضـوع نفسه يتضمنهـا. ذلك أن الجمال ليس محددا بأي مفاهيم (أو قـواعد)، يمكن أن تمثل بصورة مـلائمة في الملامح -أو السمات الموضوعيـة المميزة- لهذا العمل الفني أو ذاك، بـل ينبغي التماسه في طـريقة

استجابتنا لمثل تلك الملامح، أو في الطريقة التي تشارك بها ملكاتنا أو قدراتنا المختلفة في عملية الإدراك الجمالي. ويحدث هذا حيث تكون تجربة الفن مختلفة اختلافا جوهريا عن الأشكال الأخرى للتجربة المعرفية: «لكي نقرر ما إذا كان أي شيء يتصف با لجمال أو لا يتصف، فإننا لا نرجع تمثلنا له إلى الموضوع الذي يتطلب أن يعرف عن طريق الفهم، وإنما نرجعه إلى الذات عن طريق الخيال (ربما بالتعاون مع الفهم)، وما تشعر به هذه الذات من لذة أو ألم» (KS، ص٣٧٥). تلك هي الانعطافة الباطنية أو الأصلانية (الترنسندنتالية*) في فلسفة الجمال عند كانتْ.. التحرك بعيدا عن كل أشكال الرد إلى الظواهر. وفي عملية الاستجابة الوجدانية لموضوع جميل، يُرد العقل (إذا جاز هذا التعبير) إلى مصادره، ويطالب بالبحث عن نوع من العلاقة الهادفة أو عن انسجام، ومفاهيم لا بين الحدوث الحسية ومفاهيم الذهن (كما هي الحال في كل أشكال المعرفة النظرية)، بل بالأحرى بين تلك الملكات أو القدرات المتنوعة التي يحدد تفاعلها بعضها مع بعض طبيعة التجربة الجمالية.

لكن كانتْ حريص بلا شك على ألا يؤخذ هذا «الطابع الذاتي» للحكم الجمالي على أنه نوع من النسبية في أمور التذوق الفني. فالقول إن عملا ما جميل، معناه دائما القول بصلاحية الحكم الذي نصدره، ولا يمكن أن يقارن بالتعبير عن مجرد تفضيل شخصي وفقا لهذا الاعتبار أو ذاك، ولهذا فإن المرء يمكنه (بل يجب عليه في الواقع) أن يقبل الاختلاف مع الآخرين حول الأسباب التي تجعل النبيذ جيدا، أو وجبة الطعام مشبعة، أو حول الطريقة اللطيفة لقضاء الوقت، فهذه آراء خاصة بالشخص الذي يصدر الحكم، ولا يمكنها أن تدعي أنها صالحة لكل الناس. ويقول كانتْ إنه من الحمق استنكار عواطف شخص آخر «ووصفها بأنها غير صحيحة» على أمل إقناعه

---

* يقترح الدكتور زكي نجيب محمود ترجمة كلمة «الترنسندنتالية» بكلمة «الأصلانية» أي التعمق إلى الأصول، راجع الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة فؤاد كامل وآخرين، ومراجعة الدكتور زكي نجيب محمود، مشروع الألف كتاب (القاهرة، ١٩٦٣) ص٢٤٨، بينما يترجمها الدكتور مجدي وهبة في (معجم مصطلحات الأدب) خطأ بالتعالي (أو الترانسدنس الذي توصف به الحقائق المتجاوزة للفهم ولعالم الظواهر)، ولعل ترجمة هذا المصطلح العسير بالأولاني أو بالأحرى الشارطي (أي الذي يعبر عن مجموعة الشروط والمبادئ القبْلية الضرورية التي لا تقوم دونها أي معرفة دقيقة ووثيقة بعالم الظواهر الذي نعيش فيه، وهي المفاهيم أو المقولات) ربما كانت هذه الترجمة التي ترجع للدكتور عثمان أمين هي الأوفق والأقرب لمعنى «الترنسندنتالي» كما يفهمه كانْتْ (المترجم والمراجع).

في المستقبل بوجهة نظرنا واعترافه بذوقنا الرفيع. ولكن هذا المبدأ وهو «لا جدال في الأذواق»* لا يمكن أن يصدق على الحكم الجمالي ولا على قضايا العقل العملي (الأخلاقي)؛ فالمسألة هنا هي مسألة مطالبة بالتصديق على أحكامنا التقويمية أو تقديمها على أساس أنها أحكام جديرة بأن تكون صالحة صلاحية عامة، ولهذا فإن الفرد الذي يملك القدرة على التأمل يتعلم كيف يميز بين الأمور المتعلقة بذوقه الخاص والأمور المتعلقة بالحكم المطلق أو الحكم المبدئي: «قد تفتنه أشياء كثيرة وتجلب على نفسه السرور، ولا اعتراض لأحد على ذلك، ولكنه إذا حُكم على أي شيء بأنه جميل فإنه سيفترض في الآخرين الاقتناع نفسه. إنه لا يحكم لنفسه فقط، بل لكل إنسان آخر، ويتكلم عن الجمال كما لو كان خاصية للأشياء» (KS، ص٣٨٤). وهكذا تعتمد الحجة هنا على المماثلة، فتشتق الطبيعة الكلية العامة للأحكام الجمالية من حاجتنا إلى النظر إليها (كما لو) كانت متعلقة بشكل من الأشكال بخصائص موضوعية معينة كامنة في العمل (الفني)، أو في الظواهر الطبيعية التي نحكم عليها[٢٠]. والواقع أن المهم في مثل هذه الأحكام هو أهلية الشخص التي تخوله حق إصدارها بثقة، بناء على امتلاكه أو امتلاكها الذوق الضروري أو القدرة على التقييم. ويعني هذا أنه توجد أحكام ذاتية خالصة، تتصف طبيعتها رغم ذلك بأنها كلية عامة (أو تقريرية)، وذلك لأنها تطالبنا فعلا بالموافقة عليها، ولا تحتمل أي إنكار لها، بحجة أنها لا تلائم الذوق الشخصي.

ويعلق كانتْ أهمية قصوى على هذا الجانب التشريعي للحكم الجمالي. ولهذا فإن المسألة لا يمكن أن تكون -كما تصور هيوم- مسألة متعلقة بالمصالح الاجتماعية التي نخدمها على أفضل وجه عندما نصل إلى مستوى معين من الاتفاق على الأمور الخاصة بالذوق الحسن وبالجمال، لأن هذا لن يزيد على كونه واقعة «تجريبية» متصلة بترتيباتنا الاجتماعية الراهنة، ولن يصبح مصدرا للقيمة إلا إذا تعلق بدوافعنا القريبة ومصالحنا العاجلة. ولإدراك مدى قصور هذا التفكير يرى كانتْ أن «علينا أن نهتم فحسب بما يمكن أن يكون له صلة -ولو كانت صلة غير مباشرة- بحكم الذوق

* وردت هذه العبارة بالـلاتينية في الأصل على النحو التالي: «de gustibus, non est disputandum».

القبْلي» (KS، ص٣٨١). فحتى لو وجد التأمل آثارا للمصلحة الذاتية أو للدافع الاجتماعي، فإننا نظل مجبرين بحكم طبيعة مثل هذه الأحكام على منحها صلاحية تجاوز نطاق أي شيء مما ذكرناه (أي المصالح الذاتية والدوافع الاجتماعية). وعند هذه المرحلة ووفقا لما يقوله كانتْ:

«سوف يكتشف الذوق أن هناك تحولا في ملكة الحكم الخاصة بنا من الاستمتاع الحسي إلى الشعور الأخلاقي، ولهذا لن يقتصر الأمر على أن نتوجه توجها أفضل في استخدامنا للذوق بطريقة لها معنى وهدف، بل ستتكون على هذا النحو حلقة متصلة بسلسلة القدرات أو الملكات البشرية (القبلية) التي يتحتم أن يعتمد عليها أي تشريع».

(KS، ص ٣٨١ـ ٣٨٢).

وهكذا يوجد تماثل بين الحكم الجمالي والعقل العملي (أو الأخلاق)، كما وجد ذلك التماثل الذي لاحظه كانتْ بين الاستطيقا (علم الجمال) ونظام المعرفة بالظواهر، فكلاهما من طبيعة الحجج نفسها التي صاغها على صورة «كما لو» as if، والتي خصصها لإضفاء معنى كلي عام على القيم الجمالية، مع عدم الخلط بينها وبين المعرفة النظرية الخالصة من ناحية، ولا بينها وبين الحكم الأخلاقي من ناحية أخرى. وهكذا يصر كانتْ على أن الفن يحتل مكانه بوصفه «حلقة في سلسلة الملكات البشرية، وهي حلقة أساسية دون شك، ولكن دورها في النظام الشامل -أو المعمار الكانتي- يحتاج إلى أن يحدد بكل حرص وحذر، وإلا فإن علم الجمال سيتعدى حدود نطاقه المشروع، مما يؤدي إلى عواقب وخيمة، لا بالنسبة إليه فقط، بل لمشروع النقد المستنير بأكمله.

ونحن نحسن فهم ما يقوله دي مان عن كانتْ وهيجل والخطاب اللاحق «للأيديولوجية الجمالية» لو قرأنا ما كتبه في إطار مناهضته لدعاوى الصدق وللملكات المشرِّعة. عندئذ يتضح أنه، مثله في ذلك مثل كانتْ، معني بوضع حدود للعبة الاستعارات والتشبيهات المضللة التي تميز الفهم الجمالي (الاستطيقي)، وأنه يرى خطرا حقيقيا في مختلف المحاولات التي تهدف لتوسيع هذه الحدود أو إلغائها، وتطبيق الأفكار الاستطيقية مباشرة على الميادين الأخرى للمعرفة، وأن هذا هو الذي يجعله ينظر إلى مثل هذه المحاولات نظرة الارتياب

الشديد. وقد حاولت أن أوضح من قبل كيف تظهر هذه الطريقة الجدلية في قراءات دي مان لهيجل وللنقد الرومانسي، فهي تركز على لحظات «العمى» النقدي التي يسقط فيها الفكر ضحية لوهم الظواهر، وعلى فكرة أن اللغة -وخاصة لغة الاستعارة والرمز- يمكنها أن تصبح بطريقة أو بأخرى جوهرية تماما مثل عالم الموضوعات والعمليات الطبيعية، ومن ثم تتجاوز الفجوة الأنطولوجية التي تفصل بين الكلمات (أو المفاهيم) والحدوس الحسية.

وأشهر مثل هو الفصل المكتوب عن بروست (AR، ص ٥٧ ــ ٧٨) حيث يتناول فيه دي مان واقعة نموذجية فريدة -وهي تأمل مارسل الشاب لمباهج القراءة التي يستمع بها في وحدته، وتفوق هذه المباهج على المتع الأخرى في العالم الخارجي ـ ويوضح كيف تعتمد القطعة (التي يستشهد بها) في واقع الأمر بطريقة منظمة على تميز الاستعارة في مقابل أشكال المجاز الأخرى المبتذلة أو الرتيبة كالكناية[٢١]. فالاستعارة هي المفضلة عندما يتعلق الأمر بالانعكاف على الباطن والتخيل والاختلاء بالنفس للتأمل، وكل ما ينتمي إلى عالم الحلم الخالص الذي يجد متعته في الإبداع. أما الكناية، فهي في المقابل مجاز حرفي يحدث تأثيره في أساس العلاقات التي لا تسمح باكتشاف الحريات التي تتمتع بها حياة تخيلية غنية (مثل علاقة التجاور). وهكذا تعرض القطعة «مجازا حقيقيا للقراءة» تدعم كل تفصيلة فيه فكرة أنه من الأفضل لمارسل بطريقة أو بأخرى أن يجلس في البيت مع كتاب -متيحا لعقله الانطلاق في آفاق عالمه الباطني المكتفي بذاته- من أن يغادر غرفته ويعاني كل مضايقات العالم الخارجي وأخطاره وتشتيته للذهن. وهذه هي قراءة دي مان للقطعة:

هكذا تكونت بوضوح سلسلتان متعارضتان من الدلالات، إحداهما -وهي التي تولدت عن فكرة الفضاء «الباطني» ويحكمها «الخيال» -تمتلك خواص الرطوبة والهدوء والظلام وكذلك الكلية، في حين أن الأخرى -وهي المتصلة «بالخارج» والمعتمدة على الحواس- تتسم بالخواص المضادة وهي الدفء والنشاط والضوء والتجزؤ.

(AR، ص٦٠)

وتدل الاستعارة على معنى الكلية أو الشمول إلى جانب قيمها الأخرى الإيجابية لأنها، بخلاف الكناية، تنطوي ضمنا على تلك القدرة الخاصة بالتخيل الإبداعي، وهي الإيحاء بعالم كامل من التفكير والشعور الموحد الذي لم تؤثر فيه عوارض الحياة اليومية وتقلباتها الشديدة. وهي توحي أكثر من ذلك بدرجة أعلى من درجات عملية «التشميل» (أو التجميع والتوحيد لإيجاد كل شامل)، بلحظة الاتحاد الجوهري الكامل أو الأقنومي، وذلك عندما يسقط أخيرا الفرق الفاصل بين عالم الباطن وعالم الظاهر، ويهيمن الخيال بفضل هبة الاستبصار الاستعاري. بهذه الطريقة يجد مارسل (منفذا إلى «المشهد الإجمالي للصيف»، بما في ذلك المناظر الجذابة للحدث الطبيعي المباشر، [. . . . .] ويمتلكه بصورة أقوى بكثير مما لو كان موجودا بالفعل في عالم خارجي لم يكن ليعرفه إلا معرفة جزئية ومتشظية فحسب) (AR، ص ٦٠). ومن ثم فإن القطعة المقتبسة من بروست تحاول أن تنقل الإحساس برؤية تحويلية أساسية يكون فيها المجاز الذي يساعد على ذلك هي الاستعارة، ولا يكون مطلبها الذي تدعيه أقل من التغلب على كل النقائض السيئة للتفكير العقلي (النثري).

بيد أن في هذه القطعة -وفقا لما يذهب إليه دي مان- قوى بلاغية مؤثرة تقاوم بالفعل هذا المطلب وتهدمه. ذلك لأن الاستعارات التي تحمل الثقل الأساسي للتضمين، تبدو هي أيضا عند القراءة المتمعنة معتمدة على حيلة بارعة من الخداع المجازي، وعلى سلسلة مقنّعة من التبادلات والبدائل التي تنتمي بنيتها في التحليل الأخير إلى الكناية بصورة لا تقبل الإنكار. ويعالج دي مان هذه النقطة في بضع صفحات رائعة يتحدى فيها الثراء الشديد للتفسير النصي المفصل، أي محاولة لإعادة صياغتها وعرضها بكلمات أخرى. لكن النتيجة هي توضيح (١) أن العالم الداخلي لتخيل مارسل، مضطر لأن يستعير أوصافه عند كل نقطة (يتطرق إليها) من عالم التجربة الطبيعية، «العرضي» و«المتشظي»، (٢) وأن هذا يعادل ضمنا إبطال دعاوى الصدق الاستعارية من خلال تأثيرات الكناية المعمّمة، (٣) وأن أي قراءة تقبل هذه الدعاوى بمعناها الظاهري سوف تكون قراءة عمياء عما يجري حقا في نص بروست، وبالتالي تكون متواطئة مع قوة «الإغواء» التي تمارسها الاستعارات والتشبيهات الرئيسية الواردة فيه. «إن القراءة البلاغية للقطعة تظهر أن التطبيق المجازي ونظرية

ما وراء المجاز لا يلتقيان، وأن تأكيد تفوق الاستعارة على الكناية يدين بقوته الإقناعية لاستخدام البنى الكنـائية» (AR، ص١٥). و في مثل هـذه الحالة -حسبما يمضي دي مان في حجاجه- سوف نضطر إلى التسليم ببعض العقبات الكبيرة التي تقف في طريق أي قـراءة نقديـة أو فلسفية جماليـة، أو أي نظريـة في اللغة تـرى التحاور مع القطعة أو اختزالها من رموز لغوية إلى نظام الإدراك الحسي والتجربة الطبيعية.

وربما يصل هذا إلى ضرورة الاختيار النهائي بين قراءتين، إحداهما «مستجيبة للنـاحية الجمالـية»، والأخرى «واعيـة بـالناحيـة البـلاغية»، وإحـداهما تسايـر السبـاحة مع تيـار الاستعارة طمعـا في حصيلتها من المتعـة التخيلية، والأخـرى تصمد أمـام مثل هذه الإشباعات السهلـة، من أجل فهم أفضل وأقل تضليلا. ويزعـم دي مان أن في هذا نوعا من العدالـة، فهو يعلن أن نوعي القراءة «ملزمان بالتساوي»، وينكر إمكان القراءة على الإطلاق دون أن نخضع حكمنا إلى حد ما للعمليات المقنعة لـلاستعارة. ولكن المصطلحات التي يعـرض بها دي مان هذا الاختيار -هي من ناحيـة: «إغواء»، متعة ساذجـة، مشاركة مع النص، تتسم بالاسترخاء والتلـذذ، وهي من ناحية أخرى: روح الصرامـة المتحررة من الوهم، والتصميم على عدم الانقيـاد للإغواء أو التضليل- هـذه المصطلحات يمكن ألا تـدع مجالا للشك فيما هو الخيـار الصحيح أمامـه فهو يقـول: «إن العلاقـة بين المعـاني الحرفية والبـلاغية لـلاستعارة هي دائما عـلاقة كنـائية، رغم أن الـدافع الأساسي وراءها هو ميل سليقي إلى التظاهر بالعكس» (AR، ص ٧١). وهذا الميل هو نتاج الأيديولوجية الجمالية الراسخة نفسها والتي يري دي مان أنها تعمل عملها في نصـوص النقاد والفلاسفـة بعد كـانتْ. وهو ميل «سليقي» (أو جِبِلِّيّ وتكـويني)، بمعنى أنه ليس مجرد خطـأ أو انحراف مـوضعي يمكن أن يصحح دائما عن طريق نضج الإدراك النقـدي اللاحق، وإنما هو بالأحـرى نوع من ذلك الإغـواء المستمـر الـذي يـذعن لـه الفكـر كلما اقترب من المجـال المعقـد للغـة والأيديولـوجية والفهم الجمالي. ولأن هذا الخطأ قائم ومستمر في نصـوص شديدة التنوع من قصـائد وروايات وأعمال فلسفية ونظـريات نقديـة وهلم جرا، فينبغي أن يكون هذا دليلا كـافيا على أن مصادره متأصلـة في إدراكـنا «الفطـري» أو المكتسب أو في إدراكنا العام لهذه الأمور.

وهذا هو السبب في إصرار دي مان على أن الفصل الذي كتبه عن بروست، لا علاقة له بالأشكال الأدبية والنقدية المعتادة للخطاب الموضوعي أو التفسيري. وبما أن هذا الفصل، رغم كل شيء يفرز واقعة واحدة تبرز فيها القراءة -قراءة الأدب التخيلي- بوصفها الفكرة الرئيسية، فقد يغفر لنا أن نفترض أن هذا هو الذي أثار اهتمام دي مان بالقطعة سابقة الذكر، وأن فصله من أجل ذلك مثال بارع للتفسير الموضوعي على النهج التأملي أو الذاتي الحديث. ولكن دي مان يلح على أن الأمر ليس بهذه الصورة «لأننا لا نستطيع بشكل قبْلي أن نكون على يقين من النفاذ إلى كل ما يمكن أن يقوله بروست عن القراءة عن طريق قراءة مشهد للقراءة» (AR، ص٥٧). وبعبارة أخرى، فإن القيمة النموذجية للواقعة لا تكمن في تحديدها لأفكار وقضايا أساسية صادفت اهتمام دي مان، بقدر ما تكمن في حقيقة أنها ترفع هذه القضايا إلى مستوى يتسم بالعمومية، ويتخطى أي اهتمام قبْلي كهذا. «إن السؤال على وجه الدقة يتلخص فيما إذا كان النص الأدبي ينصب على ذلك الذي يصفه أو يصوره أم يقرره» (AR، ص٥٧). ومن الواضح أن إجابة دي مان عن هذا السؤال يجب أن تكون بالنفي، إذ لا يمكن بأي طريقة دقيقة أو محددة تمييز المشكلات التي تواجهنا عند قراءة نص روائي مثل طريق سوان De Coté de chez Swann* من تلك التي تعرضها استطيقا هيجل أو غيرها من الأعمال الفلسفية أو النظرية. والخيار موجود في كل حالة بين قبول ما يقوله النص ببساطة -القراءة التي تساير تيار الإقناع- وتفكيك الأساليب الخيالية التي عن طريقها تتحقق مثل هذه التأثيرات، ومن ثم فإن الخط الحقيقي الفاصل هو ذلك الذي يعزل القراءات التي تفرضها بطريقة ما أشكال الغموض البلاغي، عن تلك القراءات التي تمتلك الوسائل البلاغية لمقاومة مثل هذا التواطؤ غير المقصود.

إن فكرة العبقرية ترتبط ارتباطا وثيقا بتلك المجموعة المركبة من الأفكار الميتافيزيقية والموضوعات الأساسية (الموتيفات) التي يضعها دي مان في مقابل أعمال الفكر المستنير أو المعادي للغموض. فالعبقرية، كالجليل، مقولة تتجاوز كل تصنيف إلى مقولات، «وهي تعطي القاعدة تماما كما تفعل الطبيعة»، وإن

* من أعمال مارسل بروست (المترجم).

كانـت هي ذاتها لا ترد إلى أي قـاعدة. وسماتها المميزة هـي من ناحيـة قدرتها على فصل الفلسفة تقريبا عن الفكر، ومن ناحيـة أخرى قرابتها الحميمة لأعلى قدرات العقل الإنسـاني (فوق الحسية). والتنظير لطبيعـة العبقريـة مشروع مستحيل من البداية. وإن لم يمنع هذا كانْت وفلاسفـة الجمال من بعده من المحاولة. ويمكننا الآن أن نـرجع إلى مقـال دي مـان عن هيجـل، وهـو المقـال الـذي يكتشف فيـه علامـات مبكرة للخطأ المستمـر في قراءة كانـت، مما طبع خطاب الأيـديولـوجية الجمالية بطـابعه إلى اليـوم. وينتقي دي مان افتراضين من هيجـل، وهما افتراضان يمثـلان فيما بينهما -خلال منـاقشتـه لهما- المأزق المستحيل للنظـريـة في مواجهـة أيديولوجية الفن الرومانسية. وأحد الافتراضين يعبر عنه تقرير هيجل «أن الجميل هـو المظهر (أو التجلي) الحسي للفكـرة (المطلقة)»، هـو زعم يمثل بوضـوح -فيما يرى دي مان ــ ضعفا شديدا في الصرامـة الفلسفية عندما تقـارن بمعالجة كانتْ للأفكار الجوهـرية المشابهة، بطريقة أكثـر تركيبا وأشد حـذرا وأغنى بالترفع والثقة بغير حدود. والافتراض الآخـر هو قولـه الفاصل بأن «الفن بالنسبـة لنا شيء من الماضي»، وهـو القـول الذي يعنـي به هيجل أن الفلسفـة (أو العقل في أسلـوبـه التأملي الشامل والتاريخي) قد اغتصبت الدور الممتاز الذي كانت تشغله ذات يوم أسمى صور التجربة الجمالية. وهدف دي مـان هو وجود تناول هذين الافتراضين معـا وقـراءتهما بوصفهما عـرضين (مـرضيين) لأنـواع الخطأ والخلط التي أصـابت النظريـة الجمالية بعد كـانتْ. أما ما يجعل الفن عنـد هيجل «شيئا من الماضي»، فليس أنه ينتمي إلى مرحلـة أقدم وغير متطورة نسبيا في تاريخ الثقـافة والفكر، كما يصـور لنا هيجل، بل إنـه على الأصح ينتج عن المطلب المستحيل الـذي يفرضـه هيجل نفسـه على الفن، وارتداده إلى شكل لـلأيديـولوجية الجماليـة، التي تحاول تجنب نقائض العقل النقـدي. والمشروع العظيم لهيجل في هذا العمل* هـو «أن يضم معا، وتحت حماية الجمال سببية تاريخية مع بنية لغوية، وحدثا تجريبيا يقع في الزمن مع واقعة لغوية معينة لا علاقة لها بالظواهر» (SS، ٧٦٣). ولقد كـــان من

* المقصود هو كتاب هيجل المشهور عن الاستطيقا، وقد كتب عنه صاحب هذا البحث مقالا بعنوان «العلامة والرمـز في استطيقا هيجل»، مجلة البحث النقدي، المجلد الثامن، ١٩٨٢ ويـرمز له هنا بالحرفين SS . انظر الهوامش في آخر هذا الكتاب (المراجع).

الممكن أن تكون هذه هي طبيعـة الرمز -أرقى مظهر للعبقرية الفنيـة- لو استطاع هيجل بالفعل إثبات دعاواه. بيد أنه عند القراءة المتعمقة (يتكشف لنا) أن اللغة نفسها هي التي تحبط هـذا المشروع، هذه اللغة التي تفسر التقييم «القبْلي» للـرمز على اعتبار أنه يسمو فوق كل الصيغ البلاغية الأخرى الأكثر ابتذالا كالمجاز.

والفقرة التي يختم بها دي مان مقاله عن هيجل يمكن أن تعد تلخيصا إجماليا للعـلاقـة بين التفكيكية -وفقـا لفهم دي مـان لهذا المصطلح- والأيـديولـوجيـة الرومانسيـة عن العبقرية كما تفصح عن نفسها في خطابها عن الـرمز والاستعارة. إنه يكتب قائلا: «علينا أن نختتم بقولنا إن فلسفة هيجل، كمذهبه الجمالي، هي فلسفـة للتـاريخ (وللجمال)، كما أنها كذلـك تاريخ للفلسفـة و(للجمال) ـ وأعمال هيجل في مجموعها تضم في الـواقع نصوصا تحمل هذين العنوانين المتجـانسين ـ هذه الفلسفـة هي في الحقيقة مجاز (يعبر عن) الانفصـال بين الفلسفة والتـاريخ، أو هي بالنسبة لما يهمنا هنـا بشكل محدد، انفصـال بين الأدب و فلسفة الجمال (الاستطيقا) أو بشكل أكثر تحديدا، بين التجربة الأدبية والنظرية الأدبية.

(SS، ٧٧٥).

هـذا الاقتناع الـراسخ هـو الـذي يضفي على كتابـة دي مـان تـزمتها وصرامتهـا الفريدين، ورفضها مسـاندة ما يعتبره إشباعات سهلة لقراءة سـاذجة وغير نقدية. وأدورنو هو مثل آخـر لأولئك المنظِّرين المحدثين، وينوه دي مان بحـذره الشديد في الاستجابة للـدعاوى الشمولية لفلسفـة الجمال عند هيجل. ولو أردنـا أن نجد مثيلا لـلاتجاه التفسيري (الهرمنيـوطيقي) المتشكـك عنـد دي مـان وسـوء ظنـه بكل الأيديـولوجيات الجمالية، فإن أدورنـو يقدم أروع مثل(٢٢). و الـواقع أن التفكيكيـة شكل من أشكـال الجدلية السلبيـة*، وهي ذلك النشـاط (الفكري) الذي يـواصل

* يشير هذا التعبير ضمنـا إلى كتاب مشهور لتيودور فيـزنجروند أدورنـو، وهو أحد أقطاب «مـدرسة فرانكفـورت» ونظريتها النقـدية الجدلية الاجتماعيـة التي «فككت» ـ قبل ظهور التفكيكـة في النقد الأدبي المعاصر بكثير ــ عددا كبيرا من المفـاهيم والقيم السائدة في المجتمعـات الصناعيـة الحديثة، ومن أشهرهـا مفهوم «التنـوير» الذي نقـده أدورنو مع زميله هـوكيمر وبينـا كيف انتكس وارتد على نفسـه: ابتداء من «أوديسيـوس» الهوميري وحتى زحف الأيـديولـوجيـات الشموليـة الـلاإنسانيـة كالنازية. انظر التمهيد النقدي لهذه المدرسة ونظـريتها في كتاب المراجع عن النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، الكويت، حوليات كلية الآداب، الحولية رقم ١٣ (المراجع).

المشروع النقدي المحايث (الباطني) أو الذاتي ـ التأملي الذي طوره هيجل انطلاقا من كانْتْ، وإن كان هـو الذي قلب هذا المشروع ضد رغبته (الأصليـة) لصالح نقاط أو غايات نهائية مبتسرة كالرمز والعقل المطلق. وإذا كان دي مان يتابع هذه المشكلات من خـلال تجلياتها النصيـة أو مظاهرهـا البلاغيـة، مفضلا ذلك على اتخاذ الطـريق «الفلسفي» للتفسير المفاهيمي الـواثق بنفسه ـ فلا ينبغي الآن أن يعمي هـذا أبصارنا عن الطابع الفلسفي الحقيقي الذي يسم عمله (النقدي).

والصلة المتينة بأدورنو تبرز بوضوح في تلك المنـاسبات النادرة في كتابات دي مان المتأخرة، عندمـا يبيح لنفسه أن يطلق أحكاما عامة ومـوجزة عن طبيعة التفكيك أو العمل الذي يؤديه. وإحدى هذه المناسبات فقرة وردت عن روسو في كتابه «مجازات القراءة» حيث يقدم هذا التقرير «المبرمج»:

ولما كـان التفكيك يهدف دائما إلى الكشف عن وجـود تمفصـلات* و«تشظيات» جـزئية داخل «كُـلاتٍ» يفترض أنها متفردة**، فإن الطبيعـة (في مفهوم روسو) تثبت في النهاية أنها مصطلح يقوم بتفكيك نفسه.

[. . . .] وبعيـدا عن أن تـدل (كلمة الطبيعـة) على أسلـوب متجـانس في الوجود، نجدها (في الحقيقـة) تدل على عملية تفكيك تضاعف منها (محاولاتها) الخاطئة المستمرة لإعادة التشكيل في (كيان) كلي شامل». (AR، ص ٢٤٩).

تلخص هذه القطعـة بمعنى من المعاني كل مـا رأيناه حتى الآن من اهتـمام دي مـان بالنظـريـة الجمالية، ونقـده لدعـاوى «الكليـة» أو الشموليـة المبتسرة، ورغبته في تفكيك قـوى الإلغاز البلاغي المكتسي بـالمجازات المتميزة كـالاستعارة والرمز، ذلك أنه من خلال الإهابة «بالطبيعة» -الطبيعة بوصفها المصدر والنظير المطلقين للإبـداع الإنساني أو العبقريـة -تحكم النظرية الجماليـة قبضتها بمنتهى القوة. إن العبقـرية عنـد كانتْ -إذا تـذكرنـا ما سبق قـوله- «لا تصف أو تبين

*التمفصل articulation يعني الارتباط بمفاصل أو نحوها، راجع المعجم الوسيط (المترجم).

** monadic totalities أي أنظمة كلية وشمولية تزعم لنفسهـا الوحدة والتفرد اللذين تتصف بها المونادات أي وحدات الطاقة الحية المتفردة أو الذرات الـروحية، وهو مصطلح طوره جوردانو برونو في عصر النهضة ثم ليبنتز في الفلسفـة الحديثة عن الذرية اليونـانية القديمة لديموقـريطس وأتباعه الماديين (وبخاصة أبيقور ولوكريبس) (المراجع).

بطريقة عمليـة كيف تتوصل العبقرية إلى إنتاجها، وإنما تعطي القـاعدة تماما كما تفعل الطبيعـة» (KS، ص٤١٨) ومرة أخـرى: «إن الطبيعة لا تضع القـواعد للعلم بوساطة العبقرية، ولكنها تضعها للفن، ولا تفعل ذلك إلا حين يراد له أن يكون فنـا جميلا» (KS، ص٤١٩). إن التراث المرتبط بهذه العبارات وأشبـاهها يمكن الاطلاع عليـه في الخطاب الرومـانسي بأكمله عن الفن والخيال والعبقـرية وقدرة التجـربة الجمالية على التوفيق والمصـالحة. وقد تـولد عنهـا (أي عن تلك العبارات الكانتية وأمثالها) على وجه الخصوص أكثر أنواع المجاز الرومانسي عنادا وإغواء، وهي الفكرة «العضـوانية» عن الفن بوصفه نوعـا من الطبيعة المكتسبة، و«عالما إضافيـا» زالت منه كل النقائض السيئة، وحقق الخيال وحـدة كاملة بين الذات والموضوع، وبين العالم الباطن والعالم الظاهر.

أما ماهـو مقنّع في هذه الحركة الفكريـة المثالية، فهو -كما يذهـب إلى ذلك دي مـان- القوة الاستبـدادية والعنف الكامـن اللذان قـد يبـدو أن الخيال يـؤمن مطالبه عن طـريقهما. وتتضح هذه الإمكانات بصورة أكثـر جلاء حين يرجع دي مان إلى شيلـر وفكرة «التربية الجمالية» بـوصفها نوعا من الـوعد اليوتوبي، وطـريقا للعبـور وراء نطـاق الصراعـات المتبـاينـة- وهي أعـراض الفكـر والحسـاسيـة المنفصمين، السائدة في الوقت الحاضر وهذا الوعد في تقدير دي مان -أميل إلى أن يكون نـوعا من التهديد المستتر ورؤيـة للملكات على أنها موجودة «في الظـاهر» في حالـة الحرية والـرشاقـة المتناغمتين، وإن كـانت «في الواقع» مقهورة مـن قبل قوة غلابـة هي قوة التشكيل الجمالي. وتظهـر ملاحظـات دي مان عن شيلـر في سياق مقال له عن نص كلايست الرائع Uber das Marionettentheater* (عن مسرح العرائس)(٢٣) وهدفه من التقريب بين المؤلفين هو إظهار العلاقة الوثيقة بين مثل

---

* هينريش فـون كلايست (١٧٧٧ ـ ١٨١١ مات منتحرا بـالقرب من بـرلين) من أهم كتاب المسرح (والمأساة بوجه خاص بجانب ملهـاته النادرة بعنوان الجرة المكسورة) والقصاصين والشعراء في الفترة الواقعـة بين الكلاسية والرومـانسية. عبر تعبيرا رائعا مـؤثرا عن فاجعـة الذاتية المطلقة الممـزقة التي تتحطم آمالها ومشـاعرهـا على صخرة الـواقع، محاولا عبور الهوة الفـاصلة بين الفكـرة والواقع وبين الفرد والقـدر، وتعد مقالتـه العميقة عن مسرح العرائس، محاولـة يائسة ورائعـة منه في البحث عن التوازن أو المصـالحة بينهما في كمال كلي متعال (المراجع).

شيلـر الأعلى في التربيــة الجمالية، ومجاز كـلايست المربـك عن الكمال الإنســاني (جسدا وروحا) بوصفـه نوعا من القدرة الآلية الشبيهة بـالعرائس أو الدمى، التي تسمو فـوق كل أشكال الوعي الذاتي العـاجز أو الانقسام الداخلي. ويصـور هذا الكمال عند كلايست وشيلر على السواء في صـورة «رقص» مثالي، رقص توافق فيه كل شيء (كما يقول شيلر) ببراعة شديدة ولكـن بتلقائية أيضا، إلى الحد الذي يبدو معه كل إنسان مالكا زمام نفسـه دون أن يعوق أبدا طريق أي إنسان آخر»(٢٤). ومرحلـة التربية الجمالية المطابقـة لهذا هي الموضع الذي نلمح عنـده «حكمة تقع بطريقـة ما وراء نطـاق الإدراك ومعرفـة الذات، وإن تعـذر الوصـول إليها إلا عن طريق العمليـة التي يقال إنها تجاوزتها» (RR، ص٢٦٥). وهكذا يتخـذ الرقص كل صفات القوة المتعـالية التي تقوم بالتأليف والتركيب، وهي قوة الرؤيـة الخيالية التي ينسبها هيجل وأتباعه إلى اللغة في أسمى صورها الخلاقة.

ويرى دي مان -لدواع سيـاسية أساسا- أن هناك أسبابا قويـة للارتياب في هذا الوعـد الطيب ظاهريـا بانتهاء حـالتنا الـراهنة التي تعاني من التمـزق والانقسام على الذات. والذي نخـرج به من قراءة النصين المتداخلين لشيلـر وكلايست، هو «شرك تربيـة جمالية تعمل حتما على إشاعـة التشويش والاضطراب في عمليـة تفكيك اللغة بوساطة قوة الحرف المزود بـرشاقة الرقص» (RR*، ص٢٩٠). ويصل إغراء الوعد بالتشكيل الجمالي إلى حد أنه لا يستطيع بسهولـة أن يقهر ذلك الأسلوب الآخر الأكثر تحملا لمشاق القراءة النقدية، وهو الأسلوب الذي يتيح للغة مقاومة أي إدماج قهري أو مبتسر للقدرات. و«الحالة» التي يدعو إليها شيلر (في رسائله عن التربية الجمالية) ليست مجرد حالة عقليـة أو نفسية، ولكنها مبدأ قيمة وسلطة سيـاسيتين، و هو مبدأ يفرض مطـالبه على شكل وحدود حـريتنا (RR، ص٢٦٤). ودي مـان معني هنـا -مثلما حدث مـع قراءته لبروسـت- بالكشف عن حـركة التجاوز التصـوري تلك، حيث تسعى الاستطيقـا (فلسفـة الجمال) -أو شكل سـائد بعينـه لـلأيـديـولـوجيـة الجماليـة- للتشريع في مجالات تقع وراء نطـاق إدراكه المعـرفي الخاص، وهي مجالات

* يشير هذان الحرفان إلى كتاب لبـول دي مان عنوانه «بلاغة الرومـانسية». راجع الملاحظات الخاصة بهذا البحث (المترجم).

الأخلاق والسياسة والعقل العملي التي وجد كانْت فيها مكانا «للنظائر»* مستمدة من الفهم الجمالي، وإن لم يتم ذلك دائما إلا بشروط وضعها النقد الدقيق الصارم لقواها وحدودها. والذي يميز الاستطيقا الكانتية عن إساءة فهم كانْت وقراءته بعد ذلك من قبل شيلر و غيره، هو تشويش الحدود التي وضعها النقد بين الفن ونظرية المعرفة والتاريخ وعلم الأخلاق. وحقيقة أن مثل هذه الأخطاء يمكن أن تترتب عليها نتائج عالمية تتعدى نطاق المجال المتخصص للتفسير النصي. ، تتمثل بوضوح كاف عن طريق الآثار الناجمة عن الميتافيزيقا المثالية الألمانية. ويقول دي مان «إن النقطة الأساسية ليست هي فشل الرقص، ولا أن وصف شيلر الشاعري (أو الرعوي المثالي) للحرية الرشيقة على الرغم من القيود التي تقيدها، وصف شاذ عن المألوف، فالتربية الجمالية لا تفشل على الإطلاق، بل هي تنجح نجاحا هائلا إلى حد أنها تغطي على العنف الذي يجعلها ممكنة».

(RR، ص٢٨٩).

وتفكيك أيديولوجية العبقرية معناه أن نرى كيف نفذت مثل هذه الأفكار إلى مجالات أخرى يمكن أن تكون أكثر خطورة. إنه يكشف عن الطاقة المختزنة في اشتقاق الكلمة نفسها، أي عن علاقتها بالروح الحارس genius loci الذي يحمي الموطن والمنشأ، ويمكن بكل سهولة أن يترجم إلى أشكال من النزعات القومية الغيبية. والواقع أنه كان هناك أناس مثل هردر، لم يجدوا صعوبة في مراجعة أفكار كنتْ، لكي يضفوا عليها جاذبية قومية وورومانسية مخالفة تماما لطبيعتها التنويرية. وفي كتاب «البلاغة والزمانية» يشير دي مان إلى الجدل الذي دخل فيه هردر مع هامان عن علم تفسير النصوص (الهيرمنيوطيقا) وأصل اللغة، وهو الجدل الذي طرحت فيه نقاط الخلاف الرئيسية من أساليب الفهم الرمزية والمجازية. وتسير رغبة

* أوضح كانْت ما يقصده «بنظائر analogies التجربة في فصل عسر من فصول كتابه النقدي الأكبر الذي سبقت الإشارة إليه (نقد العقل الخالص) وبين بتفاصيل مرهقة كيف تتلاءم الحدوس (أو الإدراكات الحسية) مع مقولة محددة بتدخل المخيلة التي توفق بين الحدس والمخيلة، من خلال هذه النظائر. انظر بالتفصيل كتاب المرحوم الدكتور محمود زيدان عن فلسفة كانْت النظرية، أو كتاب المرحوم الدكتور زكريا إبراهيم عن كانْت أو الفلسفة النقدية (المراجع).

هردر في تحويل اللغة إلى نوع من الأنطولوجيا الغامضة للروح القومية، جنبا إلى جنب مع الانحراف عن صرامـة النقد الكانتي للمعرفـة. ويواجه هذا الاتجاه «مقـاومة من هـامـان تظهر مـدى تعقيـد المنـاخ الثقافي الـذي سيـدور فيـه الجدل حول «الـرمـز والمجازية» (BI، ص١٨٩). وأيديولوجية العبقرية هي في الحقيقة جزء مهم من هذا الدافع الرومانسي لتطبيع الفن واللغة في إطار منشئها ومصيرها القومي الأصلي. وربما يظهر كـانتْ نفسه مشجعـا لهذه القراءة عنـدما يـلاحظ أن فكرة العبقـرية قـد تكون مشتقـة من «ذلك الـروح الخاص، الهادي والحارس، الـذي يوهـب للإنسـان عنـد مولده، وتنبثق هذه الأفكار بإيحاء منه» (KS، ص ٤١٩). ولكن هذا النص لا يعبر عن نمط تفكير كـانتْ، وهـو يتعـارض بصورة واضحـة مع مبـادئ العقل النقـدي الأسـاسية عنـده. وقـدرة الجمالي على فـرض مثل هذا التأثير الصـوفي الغـامض على «ملكات» الفكر المستنير، تمثل موضـوعا أساسيا يشغل دي مان باستمـرار في كتاباته في العقد الأخير من حياته. وهو ينبهنا إلى أننـا نخطيء خطأ كبيرا لو تعاملنا مع هذه الأمور على أسـاس أنها مشكلات هـامشية أو مسرفـة في التخصص، ولا تهم إلا قلة قليلة من الفـلاسفة أو منظـري الأدب، الذين يعدون على أصـابع اليدين. «فـالقوة السياسية للجمالي، ومـدى تأثيره في الواقع، ينتقلان بالضرورة عبر مظـاهره التعليمية (RR، ص ٢٧٣). وليس من المستغرب في ضـوء هذه المزاعم، أن تواجـــه أعمـال دي مان بالعداوة الشديدة والمقاومة على أوسع نطاق.



الفصل التاسع

ما العبقرية الموسيقية؟

ولفرد ميلرز

إن أساس مملكة الله هو «نَعَم» خالصة، بوصفها (تمثل) قوى العالم القابل للانفصال. وأســاس غضب الله هو «لا» خالصــة، ومنها تنشأ كل الأكاذيب [. . . .] وفي هذه المسألـة التي تتعلق بحب الله وغضبـه يمكن إدراك نوعين من النار. أولاهما هي نار الحب، حيث لا يوجد سوى الضوء، وهذا هو الذي يسمى بحب اللـه أو الوحـدة التي يمكن إدراكهـا بـالعقل. وثانيتهما هي نـار الغضب التي تستمد من إمكان استقبال الإرادة المنبثقة، التي تتجلى من خلالها نـار الحب. ونار الغضب هـذه هي مبدأ الطبيعـة السرمـدية، ومـركز حيـاتها الباطنة يسمى ظلاما وألما سرمـديين، ومع ذلك فإن النارين لا تشكلان سوى مبدأ واحد.

يعقوب بيمه*، مسائل ثيو صوفية (١٦٢٤)

عند منـاقشة مـوضوع العبقريـة، يتبين من طبيعة الموضـوع الزلقـة، أنه لا يتيسر للمرء أن يتوقع معرفة ما يتحدث عنه امرؤ آخر، والجذر اللاتيني للكلمة هو genere بمعنى يـولِّـد، ينجب، يخلق، والجني الخرافي (في حكـايـة) المصباح، لـو استطـاع إنسان استدعاءه لنشر ضوءا، وحقق «بطريقة لا يمكن تفسيرها»، وفي ومضة تخطف البصر، أغلى الأحلام وأشـد الرغبات جموحا، وأعظـم الآمال المنطوية على المخـاطر. وفعل التـوليد سحـر، لأن الخلق وهو مصـدر الحياة، هـو السر المطلق. ولقد حـول الإغريق القدماء هذا إلى أسطورة عن أورفيوس، الـذي ربما كان يوما ما إنسانا حقيقيا

* يعقـوب بيمه (١٥٧٥ ــ ١٦٢٤) ثيو صـوفي ألماني كـان يؤمن بـوجـوب وجود الشر بجـانب الخير (المترجم).

ـ كاهنا شامـانيا لثراقيا* ـ واكتسب بوصفه شاعرا ومـؤلفا موسيقيا وعازف قيثارة وضعا أسطوريا، وأخذ بذلك يتحدى الآلهة بل الموت ذاته.

وتوجد في الأسطـورة إمكانيتان متعارضتـان و إن كانت كل منهما تكمل الأخرى: فقد يصبح الإنسان «أداة» يمكن عن طـريقها أو طريقه أن تتجسد الـروح المقدسة، وقد يطمح الإنسان نفسه إلى مرتبة الألوهية مادام الفنان بحكم طبيعته صانعا ومبدعا شبيها بالإله الخالق. ولقد انحاز الإغريق القـدامى ـ رغم وعيهم بالأخطار الكامنة في هذا ـ بوجه عام إلى جانب الخيـار الثاني، واضعين بذلك الأساس للمذهب الإنساني الأوروبي. بيد أن أوروبا المسيحية تراجعت مذعورة عن مثل هذه الجرأة المروعة. ولقد تمتعت امـرأة مـدهشة ورائعـة هي الأم هلـدجـارد من بينجن ـ المولودة عـام ١٠٩٨ بمقاطعة راينهسن، والمشهورة دوليا بحلول منتصف القـرن الثاني عشر بوصفها باحثة طبيعية وشـاعرة، وكـاتبة مسرح، ومؤلفـة موسيقى وأيضا كقـديسة ملهمـة ـ تمتعت بمواهب ومهـارات تبدو لنـا شاهـدة على العبقريـة، لأننا لا نستطيع تعليلهـا تعليلا عقليـا، و مع ذلك فإنها هي نفسها لم تعط أهميـة لهذه المواهب والمهارات، بل قـالت إنها «ريشة تحملهـا أنفاس الـرب»[١]. وشبيه بـذلك في القرن التالي الونسـو العاشر ملك ليـون وكاستيل، الـذي تألقت موهبتـه كشاعـر ومؤلف مـوسيقى وربما كفلكي ورياضي، كما تألقت في تأليف أو جمع أغانيه cantigas ـ وهي ترانيم إلى العذراء مريم في وضعها المتوازن بين الله والعالم، والرجل والمرأة، والـروح والجسد ـ هذا الملك صور نفسه، في المخطـوطات المشرقة بهاء وجمالا في صـورة أورفيوس الـذي اتخذ هيئة الملك داود وهو يترنم بالمزامير ويدندن على قيثارة. وهـو بصورته هذه لم يكن إنسانا طامحا في الألوهية، بل مخلوقا ينشد أن يعود عودة أبدية إلى خالقه. وفي أواخر العصور الوسطى وبواكير عصر النهضة كـان من الصعب ابتداء على مؤلفي موسيقـى الكنيسة متعددة الأنغـام أن يعتبروا أنفسهم مبدعين متفـردين، دع عنك أن يعتبروا أنفسهم عباقـرة. لقد انخرطـوا بدلا عن ذلك في استيحاء واستكشاف وتحديد «قـوانين» الكون كما كان يفعل الفلكيون والرياضيون الذين لم يتدرب الموسيقيون في الغالب على مهاراتهم.

---

* الشامـانية عقيدة لجماعـة معينة من النـاس يسكنون شمال شرقي آسيا، وتقـوم على مبدأ أن الأعمال الخيرة أو الشريرة للأرواح تتأثر فقط بقوة كهنتها وهم يسمون الشامان. أما ثراقيا فهي منطقة قديمة في شرقي هضبة البلقان (المترجم).

ومع عصر النهضة اتجهت أوروبا مرة أخـرى إلى المثل الأعلى اليوناني. والواقع أن عصر النهضة كـان ميلادا جديـدا، ويرجع ذلك أسـاسا إلى أن قيمه تـدين للعصور الكلاسية القديمة بقدر مـا تدين للمسيحية. وعند الحد الفاصل، في عام ١٦٠٧، يأتي أورفيوس مونتفير دي* الذي يسعي في لحنه الجليل «Possento spirto» نحـو الإنسانيـة وينجح في بلوغهـا. وعن طريق عبقـريته كشـاعر ومغن وعـازف قيثارة، يسعى كذلك أوفيـوس مونتفيردي في لحنه الجليل «Possento spirto» إلى استدعـاء قوى الظلام ثم ينتصر عليها باستخدام كل الـوسائل الحسية البارعة التي كان إنسان عصر النهضة قادرا عليها، فيطلق من حنجرته تنويعـات صوتية مذهلة في براعتها، تضاعف منها أو تردد أصداءها كمان مبهجة للحواس وأبواق مفرقعة، مدعومة بوفرة من الآلات المصاحبـة التي تشمل بطبيعة الحال الآلات الوتريـة. غير أن انتصارات أورفيـوس على الموت بعد استنقـاذ أويـريدس المتـوفـاة بسحـر موسيقـاه، لم يكن إلا انتصارا ظاهريا. وفي هذا تقديـر لشجاعة الإنسان البطولية التي لا تستطيع أن تلغي حقيقة اختلاف الإنسان عن اللـه بحكم كونه عرضة للزلل والفنـاء. وتتحقق النهاية السعيـدة فقط على مستـوى التمني، حين ينجـز أبـوللـو إلـه الشمس عمليـة تحول جـوهـريـة لأورفيـوس الموقـر، الـذي يطل من عليـائه إلى أسفل وإلى الخلف ويـرى أويريدس المتوفاة الآن مرتين، بعد أن صارت فاتنة، والصورة بطبيعتها وهم.

وربما تصـور مونتفيردي أن بطلـه أورفيوس عبقـري على غـرار نموذجـه اليونـاني الأصلي، ولكنه عرف أيضا أن أويريدس كانت تسمى الحكيمة لأنها تحاشت غطرسة زوجها وادعـاءه الألوهية. وقد علـق مونتفيردي على بطله أورفيوس في رسـالة شهيرة كتبهـا في عام ١٦١٦ بأنـه أثار مشـاعر النـاس لأقصى حـد، لأنه «ببسـاطة» كـان رجلا، كما كانت بطلته أريادني** امرأة(٢). لكننا قد نشك في أنه تقمص الكائنات

---

* كلـوديو مـونتفيردي (١٥٧٦ ـ ١٦٤٣) مـؤلف مـوسيقي إيطالي، وأورفيـوس هي إحـدى أوبراتـه (المترجم).

** أريـادني Ariadne هي في الأساطير اليونـانية ابنة الملك مينوس، أعطت ثيسيـوس الخيط الذي سـاعـده على الخروج من قصر التيـه الـذي ربض فيـه المينـاتور (الثـور الـوحشي المقـدس)، وقـد اصطحبها معه وتـزوجها، لكنه هجرها فيما بعـد. أما القصر فقد بناه ديـدالوس للملك مينوس، لكن مينوس سجنه فيـه هو وابنه إيكاروس. واستطاع ديدالـوس الهرب بأجنحة صنعها من الشمع ليطير بها (المترجم).

التي أبدعها، لأنه ظل يعتبر نفسه مجرد «آلة» أو أداة قد يتجلى الإبـداع من خلالها، وبعد ذلك فقط، في عصر الباروك* المزدهر، أصبح غرور الإنسان وجرأته قويين أو متهورين بدرجة تكفي للتحلل من الميتافيزيقا ومن الوعد بالسعادة السماوية. وقصائد درايدن الاحتفالية الموجهة إلى القديسة سيسليا راعية الموسيقى، وتلحين هاندل** لها ـ فضلا عن أوبرا الباروك الأوراتوريو بوجه عام ـ تعادل قوة العبقرية بالاكتمال المادي بل بالاكتمال الجنسي ، فلو استطعنا الإيمان بدرجة كافية بما نحن مسيطرون عليه ماديا، فإن ذلك قد يكفي. وفي ذلك الوقت كان باخ وحده استثناء من هذا، مثلما هو استثناء لأشياء أخرى كثيرة. ذلك أنه بوصفه مؤلفا موسيقيا لاهوتيا بل صوفيا، بقدر ما هو إنساني النزعة، أعاد وضع الصياغة المسيحية لحكاية أورفيوس بأن جعل قوة العبقرية مساوية لانبلاج النهار في السماء، فلو عرفنا كيف نتيح له زيارتنا لفعل. لكن باخ كان ينتمي إلى زمن آخر كما كان أيضا، بالمعنى السطحي للكلمة، ميالا لاستخدام الأساليب العتيقة المهجورة. وبينما تطور المذهب الإنساني من الأوتوقراطية الواثقة المنغلقة على نفسها إلى ما نسميه الآن بالديمقراطية، لم تعد القوة مسألة إلهام (قد يكون دينيا)، بقدر ما أصبحت نتيجة للتنوير العقلي لعامة الناس بصورة أساسية ـ لتوم وديك وهاري وحتى بالنسبة لكل جين ولكل جون. وتشيد صياغة جلوك*** لحكاية أورفيوس في عام ١٧٦٢ بصمود الإنسان الذي تخلص الآن من كل عقاب ميتافيزيقي. ولقد صار من الممكن في تلك الأيام تخيل نهاية سعيدة، والدليل على هذا أن كلا من أورفيوس وأويريدس لم ينتبهما الخوف من مواجهة حقيقة الموت التي لا علاج لها ــ وحاولا حل صراعهما الداخلي

---

* الباروك كما جاء في معجم مصطلحات الأدب للدكتور مجدي وهبة، صفة مستمدة من الموسيقى والفنون التشكيلية، يتصف بها كل شعر مشحون بالزخارف اللفظية، واستعمال الصور الشعرية الغريبة، كما أن فيه قوة رغم عدم الانسجام في أجزائه وهذا اللفظ يطلق خاصة على شعر القرن السابع عشر بإنجلترا، وأوائل القرن الثامن عشر بفرنسا وإيطاليا (المترجم).

** جورج فردريك هاندل (١٦٨٥ ـ ١٧٥٩) مؤلف موسيقي ألماني الأصل، حصل على حق الرعاية البريطانية واستوطن إنجلترا عام ١٧١٢، وله أكثر من أربعين أوبرا وعشرات السوناتات الدينية والأغاني المتنوعة (المترجم).

*** هو كريستوفر ويليبالد جلوك (١٧١٤ ـ ١٧٨٧) مؤلف موسيقي ألماني تحول إلى أسلوب جديد في الأوبرا لمحاولة إصلاح هذا الشكل الموسيقي (المترجم).

بأساليب فنيـة اتجهت نحو شكل السـوناتا الـديمقراطي ـ لقـد أصبح في إمكانها أن تـرجع إلى هـذا العـالم، وأن يتـوافق زواجهـا مـع تأسيس النظـام الاجتماعي الجديـد المستنير. أما أن تلك اليوتوبيا هي في الواقع خدعة ـ فحتى الملوك والملكات والرؤساء وزوجـاتهم يتحتم أن يهرموا ويمـوتوا ــ فذلك شيء يمكن تجاهلـه مؤقتـا، حيث إن الصالح العام مقدم على المصير الشخصي.

ورغم أن العبقـريـة لم يكن لها مجال كبير في المستـويات التعليميـة العليـا لعصر التنـوير، فـربما تكون قـد أثبتت أهميتها الشـديـدة بالنسبـة لحياة أسست على المبـدأ الديمقراطي، وهذا هو الـذي يشهد به أعظم «عبقريين» في التاريخ الأوروبي. ففي عام ١٧٩١ نجـد أوبرا مـوتسارت الماسـونية «النـاي السحري»، تعيـد الحياة لنـزعة جلوك التنـويرية مع مدهـا بأبعاد ميتافيزيقيـة، كما فعلت العقائد الماسونية بـالقوة. وتعالج أوبرا النـاي السحري لموتسارت، مثلها في ذلك مثل أوبـرا أورفيوس لجلوك، محاولة واختبارا، ولكن مايجري الآن اختباره ليس مجرد قدرة الإنسان على تحمل وتخيل الاكتمال المادي والأخلاقي التي أقرها المجتمع، بل قدرة النفس الفردية أيضا ـ العقل والقلب ــ على استعـادة الكمال الـذي يتـوقف عليـه الإنجـاز الخاص (والعـام في النهايـة). والأمر الذي لـه دلالته أن المرأة عنـد موتسارت لها دور أسـاسي في العملية الإصلاحية، بينما لم تكن كذلك بالنسبة لمونتفيردي.

ولقد آمن كل الناس، ومازالوا على إيمانهم بأن موتسارت* طفل عبقري، بل هو مثال للعبقـري الذي لابد أن تكون مـواهبه فوق مـواهب البشر، لأن كل شيء في فنه يبدو كأنـه يتم «في غمضة عين». والقصة المألـوفة عن الطفل موتسـارت الذي دوّن النوتة الموسيقية الكاملة للمزمور الخمسين من مقام الأليجرو**، بعد الاستماع إليها مرة واحدة ــ ربما لا تكون أكثر من عمل خـارق للذاكرة السمعية بالنسبـة لنا. ومع ذلك فهل يمكن أن تكون مجرد مسألة عقل وأذن يعملان عمـلا عقلانيا دون إتقان؟ ألا يجب أن تكـون أيضا تجربـة لحظيـة وحسيـة، مثلها في ذلك مثـل انفجار نغمـة مفاجئـة من بـــوق (كانـــت تصيب الطفـل موتسـارت بالإغماء)، أو شذا الـوردة

* اسمه فولفجـانج أماديوس (١٧٥٦ ـ ١٧٩١) من أسرة موتسارت الموسيقيـة، وهو نمسوي وزعيم المدرسة الكلاسيكية في فيينا (المترجم).

** في الأصل Allegri Miserere.

أو التربيت الرقيق لكف قطة؟ وعندما شبه موتسارت في عصره بالملاك لم يكن ذلك لأنه كان مشغولا بالنعمة (السماوية) الفائقة للطبيعة ـ فهو بالتأكيد لم يعرف نفسه أنه مشغول بشيء من هذا ـ بل الأصح أن السبب في ذلك هو أن إنسانيته قد تحققت بصورة كاملة في الأصوات التي ابتدعها أو استدعاها ونفخ فيها الحياة. ويشبه الكمال والإتقان التقني الخارق للمقطوعة الخفيفة* للثلاثي الوتري رقم ٥٦٣ في كتالوج كوشل، يشبه في لحظيته الكمال الذي نلمسه في حل مسألة رياضية أو في عبقرية طفل لاعب للشطرنج، وإن كانت تختلف عنها في أن لحظاتها التي تقع خارج الزمن تشمل ذرى وأعماق سعادة الإنسان وعذابه. إن كماله ملك له، وهو كذلك كمال إنسانيتنا التي تحررت من التغير والنقص. وليس من قبيل المصادفة أن يتأرجح موتسارت بين «الكلاسية» و«الرومانسية»، فعقله المعجز من الناحية الموسيقية يعمل بطريقة حدسية مثل الطفل الحكيم والبدائي النبيل عند روسو. والواقع أن الخيال والعقل والبراءة والتجربة تتفاعل عنده وتتعاون تماما كما قال عنها بليك معاصر موتسارت.

وهذا هو السبب في أن القول المأثور المبتذل، بأن عشرة في المائة من العبقرية إلهام، وتسعين في المائة منها جهد ـــ يتضمن قدرا من الحقيقة. وربما تمثل موتسارت ـ ولم يكتف بأن يجمع ـ مؤلفاته في ومضة خاطفة، شديدة الحرص على أدق التفاصيل، ولكن حتى ذلك الجهد الشاق، حتى الصراع العنيف داخل نفسه، الذي جعل هذا ممكنا، كان رائعا: وقد اعترف هو نفسه بذلك فيما قاله عن مجموعة الرباعيات الوترية التي أهداها إلى هايدن**(٣). والشيء نفسه يصدق على بيتهوفن بدرجة أوضح، فمخطوطات مدوناته الموسيقية على العكس من جهود موتسارت المتسمة في وضوح بالبكارة أو بعدم وجود أي أثر للجهد، تكشف عن عذاب باطني يظهر في عمليات الشطب الوحشية والتعديلات الغاضبة المهتاجة والتصويبات المسعورة.

---

* اسم المقطوعة هو Eflat Divertimento وكان Ludwig Von Koechel قد وضع كتالوجا عام ١٨٦٢ يضم أعمال موتسارت (المترجم).

** فرانز يوسف هايدن (١٧٣٢ ـ ١٨٠٠) مؤلف موسيقي نمسوي (المترجم).

ولقد رأى جوته ــ وهو أعظم شعراء العصر كما كان بيتهوفن* أبرز مؤلفيه الموسيقيين ـ أن قوانين الطبيعة وقوانين النفس البشرية متصلة اتصالا وثيقا، إن لم تكن متطابقة. ومثل هذه النظرة «المورفولوجية» عن النمو البشري والإبداع الفني، والتي بمقتضاها يعمل كلاهما في منحنيات عضوية كاللولب أو يتفتح ويزدهر كالنبات، هذه النظرة ستبدو ظاهرة في الأسلوب الذي كان يعمل به بيتهوفن، وتشهد بذلك اسكتشاته وتعليقاته المسجلة. وقد كتب إلى الكونت برونشفيك عام ١٨١٤ يقول «إن عالمي في الهواء، فكما تدوِّم الريح كثيرا، كذلك تدوِّم الأصوات، وكذلك أيضا تدوِّم في نفسي». إن أفكاره الموسيقية يمكن أن تنتزع من الأثير، (وتلتقط) في الغابات وفي سكون الليل، وهي لا تتيح له الراحة، لأنها أصوات «تهدر وتحتدم عندما تتحول إلى نغمات موسيقية، إلى أن تتمثل أمامي أخيرا في صورة مدونات (نوتات)»(٤). ولو نظرنا في قطعة منها كذلك اللحن الختامي الذي وضعه للحركة الأولى للمقطوعة الثالثة من آخر سوناتا كتبها للبيانو (العمل ١١١)، فيمكننا أن نقول إن بيتهوفن، رغم أنه لم يكن ليستطيع إنجاز ذلك التحول السحري للعاصفة إلى موسيقى إلا من خلال الصراع المحتدم داخل نفسه، فإن ماتولد في الموسيقى شيء آخر مختلف، وأعظم من العقل المبدع. إنها «المعرفة المطلقة للمطلق في حقيقته المطلقة» لهيجل، مستقلة عن أي شيء حدث لبيتهوفن، وإن لم تتبد بشكل مسموع إلا من خلاله. وليست أزمة بيتهوفن الشخصية هي التي تؤجج «عقله بالدهشة والرهبة» بل ما أسماه هوبكنز** «حركة المعنى» في سوناتته النبيلة التي أهداها إلى هنري بورسيل. وفي بعض الفواصل الموسيقية من ذلك المقطع الختامي، نجد أن الحركة الموسيقية هي

* لودفيج فان بيتهوفن (١٧٧٠ ـ ١٨٢٧) يشبه بشيكسبير الموسيقي، تلقى دروسه الأولى في الموسيقى عن أبيه. له تسع سيمفونيات و عدد من السوناتات ومختلف المقطوعات الموسيقية المتنوعة، وأصيب بالصمم التام حوالي عام ١٨١٩ (المترجم).

** هو جيرارد مانلي هوبكنز (١٨٤٤ ـ ١٨٨٩) شاعر إنجليزي أحرق معظم شعره بعد دخوله في طائفة الجزويت، فلم يتبق منه إلا القليل مما تم إنقاذه ونشر بعد وفاته، ولذلك لم يعرف على حقيقته إلا منذ خمسين سنة. اهتم بتحليل تجاربه الذاتية الصوفية تحت تأثير الشعراء الميتافيزيقيين، وعني بتصوير ذلك الشيء الوحيد، الأصيل، الغريب في الأشخاص والمشاعر أو في الطبيعة. ويتميز شعره بكثافة صوره وإيقاعاته وغموضه والتباس معانيه وتعبيره الجياش عن الألم والإحباط والتمزق بين الشاعر ورجل الدين ـ أثر تأثيرا كبيرا في عدد من الشعراء الإنجليز في العصر الحديث، من أهمهم إليوت وأدوين (المراجع).

«الحرية في التطلع للمستقبل، والضرورة في الرجوع إلى الماضي»، وذلك حسب تعبير تسوكر كاندل في كتابه العظيم «الصوت والرمز»(٥).

والحساسية الموسيقية، وفقا لما يذهب إليه تسوكر كاندل، ليست موهبة فردية، ولكنها إحدى خصائص الإنسان الأساسية. فالإنسان في الموسيقى لا يقدم تعبيرا عن شيء ما (مشاعره)، ولا يبني بناءات أو تركيبات مستقلة. إنه يبدع نفسه. وفي الموسيقى يتحقق القانون الذي يعرف به المرء أن نفسه حية في أنقى صورة. ولا شك في أن بعض الحيوات «أفضل من غيرها»، لأن فيها من النفس المبدعة قدرا أكبر، ولم يحز إنسان قط قدرا أكبر من النفس من بيتهوفن، ولا أظهر إنسان قدرا أكبر من الفكر في عملية إبداعها. وسواء أكان رأي تسوكر كاندل صالحا أم غير صالح للتعبير بوجه عام عن طبيعة الموسيقى، فإنه ملائم ملاءمة دقيقة لعبقرية بيتهوفن. ورغم أن هذا المؤلف الموسيقي لم ينظِّر لفكرة الموسيقى، ولم يكن في حاجة إلى ذلك، فقد صرح ببعض التصريحات التي تؤيد هذا الرأي.

ومن أهم (هذه التصريحات) ذلك الحديث الطويل الذي سجلته بتينا برنتانو عام ١٨١٠، وهي سيدة شابة رومانسية تعتبر عادة مصدرا غير جدير بالثقة، وذلك لأنها كانت صاحبة صالون أدبي تتردد عليه كبار الشخصيات، كما كانت ذات خيال غزير الشطحات. ومع ذلك فيبدو أن النص الذي نقتبسه هنا فيه قدر من الصدق، ولابد أنه ـ كما يلاحظ ثاير* Thayer ـ قد ضم بعضه إلى بعض من ملاحظات دونتها في ذلك الوقت. يقول بيتهوفن وفقا لما سجلته بتينا:

«تمنحنا الموسيقى مشاعر (الأمل) والتوقع، وتوحي إلينا بمعارف سماوية. والجزء الذي يدركه العقل منها عن طريق الحواس، هو تجسيد للمعرفة العقلية. ورغم أن العقل يحيا عليها كما نحيا على الهواء، فهي شيء مختلف نعجز عن إدراكه عقليا. ومع ذلك، فكلما تزودت النفس بغذاء الموسيقى، ازداد استعداد العقل للتعاطف السعيد معها. غير أن القلة هي التي تتمكن من بلوغ هذه الدرجة، فكما يتزوج الآلاف من أجل الحب دون أن يتجلى الحب قط لهذه الآلاف، رغم أنهم جميعا يمارسون فن الحب،

---

* ألكسندر هويلوك ثاير (١٨١٧ ــ ١٨٩٧) مؤلف ودبلوماسي أمريكي، كرس نفسه لدراسة كل أعمال بيتهوفن (المترجم).

فإن الآلاف يتعــاملــون مــع الموسيقى دون أن تتجلى لهم. [. . . . .] إن كل ابتكــار حقيقي هو تقـدم أخلاقي. والخضـوع لهذه القوانين الغـامضة بحيث يتم عن طـريقها ترويض عقل الإنسان وهدايته حتى تتدفق تجليات الفن هذه، هو المبدأ القويم للفن. والذوبان في تجلياتها هو تكريس منا للقوة الإلهية المقدسة التي تمارس تأثيرها في هدوء في ثورة العناصر الشرسـة، وبذلك تضفي على الخيال أقصى قدراتـه على الفاعلية. ولهذا فإن الفن يمثل دائما القوة المقـدسة، والعلاقـة التي تربط الناس بـالفن هي الدين، فما نحصل عليه من خـلال الفن يأتي من الله، كما أنه إلهام سماوي يحدد هدفـا للملكات والقدرات البشرية، وهو هدف نستطيع أن نبلغه»(٦).

وهكذا تـدمج رواية بيتهوفن قطبي التنـاقض في العبقرية الأورفيـوسية التي تهبط من عل، ولكنها قد لا تتجسـد إلا في صورة بشرية. ثم يستطرد في ملاحظـاته المهمة فيعترف:

«بأننا لا نعرف ما الـذي يمنحنا المعرفة. فالبذرة المغلّفـة بإحكام تحتاج إلى التربة الرطبة المشحونة بالكهرباء الدافئة كي تتبرعم، وتفكر، وتعبر عن نفسها. والموسيقى هي التربـة المشحونـة بالكهـرباء التي تحيـا فيها الـروح، وتفكر، وتبتكـر. والفلسفة تنطلق من روح الموسيقى المكهربـة وحاجتها الشديـدة إلى تأسيس كل شيء على مبدأ واحـد تلبيهـا الموسيقى. ورغم أن الـروح لا سلطـان لها على مـا تبـدعـه من خـلال الموسيقى، فهي مع ذلك تفرح بعملية الإبـداع. بهذا يكون كل إنتاج أصيل في الفن إنتاجا مستقـلا وأكثر قوة من الفنان ذاتـه، ويرتد إلى القوة الإلهيـة حين يتم إنجـازه، ولا يرتبـط بالناس إلا بقـدر ما يشهـد على القوة المقـدسة التي يكـونون هم الـوسيط (الذي تتجلى من خلالهم). والموسيقى تربط الروح بالتناغم. وكما أن الفكرة المعزولة تشعر بأنها مـرتبطة بكل الأشيـاء التي تتصل بالعقل، فكل فكـرة في الموسيقى ترتبط كـذلك ارتباطـا حميا وبصورة لا تتجـزأ بالتنـاغم الشامل بأكملـه، و هو (الحقيقـة الكلية) الـواحدة. إن كل مـا هو مشحـون بالكهـرباء يحفـز العقل للإبـداع المتدفق الجياش، وأنا مكهرب بالفطرة»(٧).

في هذه الفقرة الـرائعة يخاطر بيتهوفن بتجاوز عمليـة الديالكتيك (الجدل) الهيجلي، وتخطي تصور جـوته للشكل «المورفولـوجي»، وهو إذ يمد الاستعارة إلى مجال الكهـرباء،

يسبق أحدث النظريات عن طبيعة العقل البشري. وهناك ما يوحي بالرهبة في حقيقة أن بيتهوفن باستخدامه إحدى كلمات عصره الأساسية التي أسيء فهمها حينئذ، كان يلمح بطريقة تنبئية إلى حقائق تأملية بدأنا الآن بالكاد في إدراك معانيها. لقد تولد إعلاؤه من «شقاء الوعي»، والصلات الوثيقة بين تعريف هيجل للروح ورأي «تسوكر كاندل» عن عملية الإبداع الموسيقي، وجدلية الفكر الموسيقية في أعمال بيتهوفن (خاصة أعماله المتأخرة)، كل هذا لا يمكن أن يكون أمرا عرضيا.

لقد تخلص بيتهوفن من نير الذوق الكلاسي والانضباط المسيحي لينجز بناء مركبا من العقل والخيال، ربما يكون أشد إبهارا حتى مما أنجزه موتسارت ــ وربما يكون نوعا من اقتران السماء والجحيم والحمل والنمر الذي تحدث عنه بليك. وهناك معنى للقول بأنه ربما يكون أعظم مؤلف موسيقي «عصري»، حيث إن «أشكاله» ــ على الأقل ابتداء من الرباعيات (العمل ٥٩) وما يليها ــ تتجاوز عملية الصيرورة والتقدم في الزمن لتعانق الآفاق المستقبلية البديلة[٨]، كما تعانق «الاعتراف الكلاسيكي، الذي لا يخلو من الدعابة، بالأساليب الأخرى الممكنة للتجربة». وقد كان «تفسير» بيتهوفن لرؤيته المتزامنة للآفاق المستقبلية البديلة هو أنه أبدع ما أبدعه وهو في الحالة التي سماها حالة «الانتشاء»، نظرا إلى أنه كان في أثنائها أداة للروح القدس، ولم يكن متلقيا سلبيا لها، حيث إنه كان في اللحظة نفسها مسلوب اللب وسالبه. ومن الطريف أن أينشتين العالم العظيم في ميدانه عظمة بيتهوفن في الموسيقى قد ذهب إلى أن السر هو غارس بذرة كل فن وعلم صادق: «إن معرفتنا بأن ماهو مستغلق علينا يوجد وجودا حقيقيا ويتجلى بوصفه أسمى حكمة وأنصع جمال، وأن ملكاتنا المتبلدة لا يمكن أن تستوعب منه إلا أكثر صوره بدائية هذه المعرفة، هذا الشعور، هو لب التدين الحقيقي»[٩]. وفي ضوء هذا تكون عبارة بيتهوفن التي قال فيها إنه دوّن آخر ثلاث سوناتات للبيانو دون توقف أثناء العمل في حركات القداس المهيب Missa Solemnis عبارة خالية من المعنى، رغم أن هناك ما يبرر القول بأن السوناتات قد شغلته طوال حياته.

ولقد ظل بالمثل يكدح أربعة أعوام في تأليف القداس، ومع ذلك فإن عظمة سلمه الموسيقي وإحكام بنائه ــ بما في ذلك ما نميل إلى تسميته بالتفاعلات المركبة «بطريقة لا تصدق» بين الموضوع الدال motif والفكرة الرئيسية theme والإيقاع

والتناغم ـ يدلان يقينـا على وجود مبدأ للتأليف (الموسيقي) وراء نطاق الفهم العقلي. وهناك ما يـرجح صدق هذه الدعوى، إذ يخبرنـا شندلر* عن زيارته لبيتهـوفن قرب نهاية أغسطس من عام ١٨١٩ فيقول:

«بلغت منـزل الأستـاذ في مـدلنج Mödling يصحبني الموسيقي يـوهـان هـورتسالكـا، [. . . .] وكان ذلك في السـاعة الـرابعة من بعـد الظهر. وحـالما دخلنا نُبئنا أن خـادمتي بيتهوفن قد هـربتا في صباح اليوم نفسـه، إذ حدث بعد منتصف الليل بقليل مشهد أزعـج كل سكان البيت، ذلك أن الخادمتين غلبهما النعاس بسبب ما أصابهما من الإرهاق من انتظـار سيدهما، وصارت الوجبة التي أعـدت له غير صـالحة لـلأكل. ومن غـرفة الاستقبـال ومن خلف بـاب مغلق سمعنـا الأستاذ يغني غنـاء صاخبـا، وهـو يضغط على النغمة المتكـررة، للحن ديني. [. . . .] وبعد الإنصـات بعض الوقت إلى هذا الصـوت المخيف الذي يكاد يبث الرعب في النفس، كنا على وشـك الانصراف عندما فتح الباب ووقف بيتهوفن أمامنا تطل من عينيه نظرة وحشية مفزعة. لقد بدا وكأنه قد خرج منتصرا من صراع بين الحياة والموت، وفي صحبتـه حشد كامل من البـارعين في فن مزج الألحان (الطباق)، خصومه الثابتين»(١٠).

ولا يمكن أن يكـون هـذا الصراع المميت موضـع نقاش، رغم أن البـارعين في مـزج الألحان (الكونترابـونتيون) لم يكـونوا خصـوما تـافهين لبيتهوفن، لقـد كانت المعـركة على الأصح بين يهوه وموسى «كمن له بليل»، بين يعقوب والرب الذي «معه تصارع حتى بزوغ الفجـر»**، بين يسوع بليك (ويسوع بيتهوفـن) بوصفه الخيال البشري، وإبليس بـوصفه الملاك السـاقط والسر المرعب***، أو الحيوان المتـوحش الذي قـد يتحتم على النفس أن تدفن في جوفـه وفقا لما ذكره القديس يـوحنا صاحب الصليب**** ويبـدو بيتهـوفن المهتاج، الخارج من صراع خبيء إلى ضوء النهـار، يبـدو كأنه هـو التشخيص

* أنتون شندلـر (١٧٩٥ ـ ١٨٦٤) ألماني الجنسية، كان قائدا لفـرقة موسيقية وصـديقا حميما لبيتهوفن ومؤرخا لسيرته (المترجم).

** راجع سفر التكوين الإصحاح ٣٢ الآيات ٢٤ إلى ٣١ (المترجم).

*** mysterium horrendum

**** شاعر صوفي إسباني وقديس (١٥٤٩ ـ ١٥٩١) (المترجم).

المجسد لإنسان جوته نصف الإلهي (الدايموني)، أو كأنه واحد من تلك الكائنات التي يظهر أن «طاقة هائلة تنطلق منها، وأنها تمارس قوة لا تصدق على كل المخلوقات، بل في الحقيقة على كل العناصر. ومن ذلك الذي يستطيع أن يدرك مدى ما يمكن أن يصل إليه مثل هذا التأثير؟». لقد بدا لجوته الشاب أن هذه القوة لا تكشف عن نفسها إلا في التناقضات: فلم تكن بشرية ولا إلهية، لم تكن ملائكية أو شيطانية، وإنما كانت «مثل المصادفة، لأنها لم تشر إلى أي نتيجة، ومثل العناية الإلهية، لأنها دلت على الترابط والوحدة. لقد بدا أنها قادرة على النفاذ في كل ما يحيط بنا، وأنها قادرة على التحكم في العناصر الأساسية لوجودنا، مقلصة الزمان وممددة المكان»(١١).

ومثل هذه القوة قوة شامانية*، على النحو الذي كانت عليه قوة أورفيوس الأصلي، وهي تتضمن، وتحوي المعنى الأساسي لكلمة daimon اليونانية التي حرفت إلى demon** حين اتجهت مسيحية العصور الوسطى ـ التي أساءت الظن بالتملك الجسدي ـ إلى تحويل الأرواح الحارسة daimons إلى صور مضحكة صادرة من طبائعنا الدنيا، مسلحة بشوكات تعذب بها نفوسنا الساقطة، ومهددة لما يكمن فينا من إمكانات أو طاقات مقدسة. وبالروح نفسها أفسح المبدعون لطقوس الأقنعة المسرحية في عصر النزعة الإنسانية في القرن السابع عشر ـ أفسحوا المجال لإحياء مسرحيات الساتير*** غير المقنعة لمجرد إثارة الضحك على العناصر البدائية

---

* الشامانية ديانة تعتنقها شعوب معينة في شمال آسيا مبنية على الاعتقاد بأن العالم أرواح خيرة وأرواح شريرة، لا يستطيع أحد أن يباشر نفوذه أو سيطرته عليها سوى كهنة هذه الديانة. والمعنى أن هذه الفقرة تؤدي وظيفة الرعاية والحماية التي يقوم بها الكاهن أو الساحر نحو المؤمنين به (المترجم).

** الكلمة الأولى daimon بمعنى نصف إله أو الروح الحارس في الميثولوجيا الإغريقية، كما كان هو الموجه الباطني لسقراط. أما الكلمة الثانية deimon فهي التي تدل على الشيطان في اللغات الأوروبية الحديثة، وفي الديانات السماوية وبعض الأديان القديمة (المراجع).

*** الساتير إله من آلهة الغابات عند الإغريق، يبدو في هيئة إنسان شبيه بالماعز ويتميز بإغراقه الشديد في شرب الخمر والانغماس في التبذل والملذات، والمسرحية الساتيرية نبتت جذورها في الاحتفالات التي كانت تقام للإله ديونيسوس وكانت شخصياتها مقنعة، يجمع شكلها بين الإنسان والحيوان. فالوجه إنساني والذيل ذيل حصان، وأرجلها أرجل ماعز ورقصها صاخب، وتعبيرها الحركي واللغوي خليع بذيء، أما عن المسرحية المقنعة فكانت تتألف من شخصيات مقنعة ومتنكرة، تشترك في موكب رمزي وتنشد الأغاني حينا وتلقي الخطب الأدبية حينا آخر. وقد ازدهرت في بلاط الملوك بغرب أوروبا منذ عصر النهضة (المترجم).

لوجودنا، على أساس أنها لا تناسب فردوسنا الأرضي المزعوم. ولكن بيتهوفن شأنه في ذلك شأن جوته وريلكه* توصل للاعتقاد بأنه لو هجرته شياطينه، فربما هجرته ملائكته أيضا، وإلى التسليم بأنه لو كان الاستحواذ الدايموني daimonic possession نوعا من الجنون، فربما يكون كذلك هو قمة الصحة العقلية، حيث إن احتواء المبدأ الهدام مع المبدأ البنّاء هو السبيل الوحيد الذي يمكن أن يعطينا الأمل في تحقيق الكل. والسعادة، وفقا لما يذهب إليه أرسطو، هي الأيديمونية التي «تباركها روح حارسة خيّرة»**. وإيروس هو دايمون (نصف إله)، كما أن الطبيعة، مثل نمرة بليك، هي نفسها دايمونية وديناميكية. وإنكار الدايمون يجعلنا متواطئين ـ كما يقرر رولوماي ـ «وفي وصف المبدأ الهدام»(١٢). ويؤدي إلى فظائع بشعة كتلك التي ارتكبت في معسكرات الموت التي أقامها هتلر وستالين، وإلى الاضطهادات العرقية (التي نشهد جرائمها) في العصر الحاضر، في قرننا المستنير استنارة واضحة.

لقد قال جوته نفسه عن بيتهوفن «الدايموني» إنه «ينبغي أن يكون السؤال عما إذا كان كلامه صادرا عن وجدان أو عن معرفة مسألة غير ذات أهمية، لأن الآلهة هنا منهمكة في العمل ونثر بذور الإلهامات المنتظرة في المستقبل، ولهذا ينبغي أن تنحصر رغبتنا الوحيدة في أن تزدهر هذه البذور وتنمو دون إزعاج [.....] إن عبقرية تضيء طريقه، وكثيرا ما يسطع نورها الغامر عليه كما يسطع البرق، بينما نقبع نحن في الظلام ولا نكاد ندري من أي اتجاه سيطلع علينا النهار»(١٣). والغريب أن جوته ـ الذي كان هو نفسه دايمونيا اعترف عام ١٨١٢ بعد اللقاء في «تبليتز» بأنه لم يلتق أبدا

---

* هو الشاعر الألماني ماريا رينيه ريلكه ولد في النمسا عام ١٨٧٥ وتوفي عام ١٩٢٦، وهو شاعر صوفي ووجودي ـ قبل الوجودية بكثير ـ يزخر شعره التأثيري بالأسرار الباطنية والكونية والرموز المكثفة الحية. من أهم أعماله السوناتات إلى أورفيوس ومرثيات دونيو وكتاب الساعات، وبجانب رائعته النثرية «مذكرات مالته لوريدز بريجه» (المراجع).

** في الأصل ترد الكلمة اليونانية أويدايمونيا Eudaimonia، ومعناها الحرفي هو الروح الطيب أو الحالة الباطنية الطيبة الراضية المعتدلة، التي يحياها الإنسان السعيد الفاضل الذي تفتحت قواه النفسية والجسدية فاستطاع أن يسعد نفسه وغيره، بحيث يجني من ذلك تقدير المعاصرين وتمجيد اللاحقين ـ والأويدايمونية مذهب أخلاقي يجعل السعادة هي الدافع والهدف لكل مسعى بشري. ومن القائلين به في العصر القديم سقراط وأبيقور، وفي العصر الحديث سبينوزا وليبنتز وشفتسبري وفويرباخ وسيدجويك وسبنسر وبالأخص بنتام وأصحاب المذهب الاجتماعي في المنفعة والسعادة، ومبدؤهم هو أعظم قدر من السعادة لأكبر عدد من الناس (المراجع).

إنسانا يفوق بيتهوفن في قوته الباطنية الهائلة ـ الغريب أنه أحس في شيخوخته بالارتياع من بيتهوفن، كالارتياع الذي يحتمل أن يكون قد أصابه من فاوست. وقد اعتبر السيمفونية الخامسة عملا مدمرا بما يكفي لتهديد المدنية، ولم يكن ليستطيع ـ بصرف النظر عن الغضب الإلهي المتجسد في ضراوة القداس المهيب (Missa Solemnis) ـ أقول إنه لم يكن ليستطيع الإحساس بالصفاء السماوي في إحدى ترنيمات هذا القداس حين يهيم الروح القدس في حنان ورقة في الأعالي على هيئة كمان منفرد، وتأنيب بيتهوفن الشديد لخادمتيه المهملتين اللتين استسلمتا للنوم بدلا من إطعامه، في الوقت الذي كان فيه محصورا في معركة مميتة، هذا التأنيب الشديد، ربما بدا لجوته المبجل تجديفا، لاسيما أن سؤال بيتهوفن «ألم يكن في إمكانكما أن تسهرا ساعة واحدة؟» كان ينطوي على أكذوبة، لأن الساعة الواحدة كانت في الواقع خمس ساعات أو ستا! ومع ذلك، فلو جعلنا المسيح مساويا للخيال الإنساني كما فعل بليك، لقلنا إن سؤال بيتهوفن لم يكن تجديفا على الإطلاق. وليس هناك فنان استطاع أن يتفوق على بيتهوفن في إثبات أن كلمة التجربة experience قد نشأت عن الكلمة اللاتينية ex periculo التي تعني من أو عن الخطر peril*. فلقد عانى في سوناتا «همر كلافير» وفي «القداس المهيب وثيق الصلة بها، تجربة الصلب وصاح «إلهي إلهي.. لماذا تخليت عني؟»** وكانت خشية بيتهوفن من الله تماثل خشيته من الفعل الخلاق، كما يقرر ذلك روبرت دونكان إذ يقول:

«إن يهوه [.....] يعلن أنه هو رب الحسد والانتقام والغضب. وإذا كان العقل يجزع من هذا، فإن حسنا الأسطوري والشعري الأعمق يعترف ويرحب بالحقيقة الكامنة في إعلان الابن بأن هذا الأب الحانق هو ذاته أول أقنوم للمحبة، كما أن الفراغ (العماء) أو اللجة العميقة المتسعة هي أول أقنوم للتكوين. والشاعر أيضا كالابن في أسطورة الحب أو التكوين هذه، وعليه أن يغوص في أعماق طبيعته

* experience بمعنى تجربة وكلمة peril بمعنى التعرض للخطر، وكلمة periculo هي الأصل اللاتيني لهذه الكلمة (المترجم).

** هذا نص إنجيلي ورد في إنجيل متى ٢٦ : ٤٦ هكذا «إيلي، إيلي، لمَ شبقتني؟» أي: إلهي، إلهي لماذا تركتني؟.. كما ورد في إنجيل مرقس ١٥ : ٣٤ على هذا النحو «ألوى، ألوى، لمَ شبقتني؟» ونرجو أن يلاحظ القارئ الكريم أن هذه الأقوال والعبارات في هذا الجزء وما سبقه من المقال، ترد في سياق مسيحي خالص يقتضيه تفسير المؤلف لعبقرية بيتهوفن تفسيرا دينيا (المترجم).

الحقيقية، وفي العماء أو الغضب الأبوي، حتى يكابد طبيعته. وفي هذا السر الغامض للفن، يمكن أن تكون صرخة الابن المستغيث بالأب هي أيضا صرخة الفنان الذي يستغيث بالشكل الذي يخضع له[١٤].

بهذا المعنى يصبح الفنان عند بيتهوفن إلها بتلقيه الروح القدس، وهو إدماج لمظهرين متعارضين ـ وإن كانا متكاملين ـ للعقيدة الأورفية، أوجزه بدقة وليم هـ. جاس، الذي كتب يقول:

«حين تنطلق العاصفة الحقيقية الملهمة، فإنها لا تؤثر في جون جيرك*، وإنما تؤثر في عبقري. إنها مهيأة لذلك، وكأنها الحرب الخاطفة**، كما أنها تمثل خاتمة حياة ملتزمة محسوبة الخطوات، وإذا استغربنا اختيار الآلهة لصوت شديد الامتلاء جبار الحنجرة، فإنه علينا أن نتذكر أن اختيارها لمثل هذه الحنجرة الذهبية في كل مرة، هو الذي يجعل منها آلهة»[١٥].

لا عجب إذن من أن يتسم فن بيتهوفن وحياته وموته بالتجانس على نحو فريد. وتشبه رواية أنسلم هاتنبرنر ـ التي يكثر اقتباسها ـ عن لحظة الموت أن تكون أمثولة لها دلالتها على حياة بيتهوفن الخلاقة. مشهد مغطى بالثلوج، حشرجة الموت في حلق المؤلف الموسيقي، قصف الرعد الذي يصم الآذان، شرارة البرق التي أضاءت حجرة الموت «بضوء موحش». وأمام هذه الظاهرة الطبيعية غير المتوقعة رفع بيتهوفن يمناه، وكوّر قبضته بشدة، وتطلع إلى أعلى لعدة ثوان بوجه متجهم متوعد كأنه يقول «إني أتحداك ياقوى الشر». ثم توقف قلبه في سكون مطلق[١٦]. ولقد أكدت تقارير الأرصاد الجوية هذه الظروف الطقسية الشاذة. وكان جوته مصيبا في افتراضه أن العبقري الدايموني الخارق (الذي تتلبسه روح مقدسة)، ربما يكون لديه قوة، مسيطرة «لا تصدق على كل المخلوقات، بل على كل العناصر». ووجهة نظر تسوكر كاندل التي ترى أن الموسيقي «يبدع ذاته» تثبت بصورة مذهلة أنها صحيحة بالنسبة لبيتهوفن بالمعنى الحرفي وبالمعنى الفلسفي معا (إن أداء التأليف الموسيقي أشبه ما

---

* لعل هذين الاسمين أن يكونا كناية عن أي إنسان كان، بمعنى أن عاصفة الفن الحقيقية لا تضرب إلا العبقري (المراجع).

** إشارة إلى تعبير الحرب الخاطفة (كالبرق) Blitzkrieg الذي كان يطلقه النازيون خلال الحرب العالمية الثانية على هجماتهم الكاسحة التي كان مآلها الخراب لهم ولغيرهم (المراجع).

يكون بأداء الحياة الإنسانية. [. . . . .] ويمكن أن يقارن موت إنسان باللحظة التي يتوقف فيها لحن عن «النمو» ويدخل ضمن الوجود الواقعي). ولو فكرنا في عمل بيتهوفن الذي أنجزه في كل حياته على أساس أنه تأليف موسيقي متنام ـ وهو كذلك بالفعل ـ فمن الصعب إنكار أن لحظاته الأخيرة على الأرض وموته في عالم مكسو بالثلج، مصحوب برعد بروميثيوس، و«برق جوته»، إنما يعيد قصة موسيقاه منذ الأعوام الأولى المبكرة وحتى النهاية.

وفي الخطبة الجنائزية المهيبة التي ألقاها جريلبارتزر* قطعة تلخص معرفتنا ببيتهوفن بوصفه أداة للقوى الكونية.. والطاقة الإلهية المقدسة:

«كان فنانا، ومن ذا الذي يمكن أن يقارن به؟ وكفرس البحر الذي يندفع عاصفا في طول المحيطات وعرضها، راح وهو يسبح فوق حدود فنه.. ومن هديل الحمام إلى قصف الرعد، من أرق تمازج ممكن بين وسائله الفنية إلى النقطة الموحية بالرهبة، حيث يندمج ما تشكل بوعي في العنف الجامح لقوى الطبيعة الجياشة. كل هذا عالجه معالجة كاملة، وكل هذا قام به بغير جهد. وأي إنسان يأتي بعده لن يكون قادرا على مواصلة السير على طريقه (إذ سيكون عليه) أن يبدأ من جديد، لأن سلفه انتهى آخر الأمر عند النقطة التي كان على الفن نفسه أن ينتهي عندها»(١٧).

والحق أنه لا يوجد خليفة حقيقي لموسيقى الحقبة الثالثة من إنتاج بيتهوفن. وكان شوبرت**، معاصره الأصغر قليلا منه في السن مع موتسارت بالطبع، أعظم عبقري فطري في الموسيقى، كان يدوّن وهو لا يزال بعد صبيا يافعا أغاني ملهمة على ظهر قوائم الطعام، وإن كان هناك شك في ذلك. وكانت حياته أقصر من حياة موتسارت، ومع ذلك فإنه عندما أبدع روائعه المعجزة بحق في أواخر سني حياته، لم يجد نفسه في حاجة إلى أسلوب موتسارت أو بيتهوفن العقلي، لأن آخر ثلاث سوناتات بيانو كتبها والخماسية

---

* فرانز جريلبارتزر (١٧٩١ ـ ١٨٧٢) أكبر شاعر مسرحي نمسوي، جمع في إنتاجه بين الشكل الكلاسي المكتمل والتجربة الفردية المسرفة في الاكتئاب والتمزق. من أهم أعماله المسرحية: الجد سافو، الفروة الذهبية (ثلاثية) الخادم الأمين لسيده، ميلوزينا (أوبرا)، الحلم حياة، ويل لمن يكذب (ملهاة)، أمواج البحر والحب، يهودية طليطلة، وذلك عدا أشعاره ونقده ومذكراته. ولمسرحيته سافو ترجمة عربية قام بها الدكتور باهر الجوهري (سلسلة المسرح العالمي بالكويت) (المراجع).

** هو فرانز بيتر شوبرت مؤلف موسيقي نمسوي (١٧٩٧ ـ ١٨٢٨) (المترجم).

الوترية الجليلة من مقام سي، كشفت عن الصيـاغة العقلية الوحيدة الملائمة لضروراتها التخيلية، ولا شك في أن التمكن التقني فيهما ـ وإن زاد في «رومـانسيته» على موتسارت وبيتهوفن ولم يقل مع ذلك عنهما كمالا ـ هو لب عبقرية شوبرت.

وفي العصر الرومـانسي بالمعنى الدقيق يصبح العبقري حليفـا للجنون بمعنى أقرب إلى المعنى الإكلينيكي. وشومان* هو الحالة النموذجية، إذ تقوم براعته على قدرته على «إسقاط» أحلامه وكوابيسه على مسامع منضبطة بصرامة، وإن لم تمنع تحوله رغم ذلك إلى الجنون بصـورة ملموسة. ولقد سيطـر شوبان** على فـــرط الحساسيـة العصبية عنـده بالتقيد الكـلاسيكي الذي فـرضه على ألحانـه المفعمة بالشـوق وإيقاعـات الرقص المتمـوجة، والتكوينـات الجزلة المنسـوجة بطـريقة حسية. أمـا بالنسبـة لليست***، فقد كـان مظهر العبقرية عنـده شكلا من أشكال التمثيل المرتبط ببراعتـه الأسطورية كعـازف للبيانـو. ولعل وصف إنسان بأن لديه وعيـا ذاتيا بعبقريته أن يكـون نوعـــا من التناقـــض في الحـدود، ولكن لا ريب في أن قصيدة ليست السيمفونية عن قصة أورفيوس ـ وليستْ من أفضل أعماله ـــ تصور الأسطورة بطريقـة رومانسية وعـاطفية شديدة، وتقـدم أورفيوس كبطل في قصـة سينمائية على طـريقة هـوليود فيما بعـد، مع مجموعـة من الآلات الوتـرية التي تضـارع جوقـة سماوية في نهايتهـا. ولذلك فـلا عجب في أن تكون عبقريـة ليستْ أعظم وضوحا عنـدما يعبر صراحة عن (تجارب) سيرته الـذاتية، ويعـرض حياتـه البـاطنيـة بأسلوب مسرحي استعـراضي، ولكن بإيمان واقتنـاع كاملين ـ كما هي الحال في سوناتا البيانو العظيمة ذات الحركة الواحدة.

لعل من الأمور المشوقـة إلى حد كبير أن هذه الأعمال (التي ذكرنـاها) كانت تستبق من وجـوه عديـدة أسـاليب التأليف الموسيقي الناضجـة للـرومانسي الأصيل المغـرور

---

* روبرت شومان (١٨١٠ ـ ١٨٥٦) مؤلف موسيقي ألماني (المترجم).

** فـردريك فرنسـوا شوبـان (١٨١٠ ـ ١٨٤٩) مـؤلف مـوسيقي وعازف بيـانو من أب فـرنسي وأم بولندية، استقر في باريس عام ١٨٣١ وصادق الكاتبة الروائية جورج صاند (المترجم).

*** فرانز ليست (١٨١١ ـ ١٨٨٦) عازف بيانو ومؤلف مجري الجنسية، درس في فيينا وفي باريس. ومن بين أعماله الكثيرة الجديرة بالـذكر: سيمفونياته وقصائده السيمفونية والسـوناتات ومقطوعات للبيانو والرابسوديات المجرية (المترجم).

فـاجنـر *، الذي اعتبر نفسه ــ إلى حد يمكن تبريره ـ خليفـة بيتهوفن، وتبنى وجهة النظر «الـدايمونيـة» إلى الحياة ونماها، لينتهي بعـد ذلك بإنكار عظيم للـذات وبأفول الآلهة أكثر من تمجيدها. ونحن نتقبل فاجنر كشاعر عبقري متجول، تحقق تقنيته بثراء أغراضه التخيلية. ومن المرجح أيضا أن نتقبل بروكنر** كشاعر منشد متجول، لم تكن موهبته مكافئـة تماما لعبقريته، ولو أن هذا في رأي البعض يجعل مـوسيقاه أكثر إثارة. لكن من الصحيح على وجه الإجمال أن نقول إن العبقرية الموسيقية ذات الرؤية الكشفية والكـوارثيـة*** قد انتهت كما بدأت ببيتهوفن، وأن ذلـك الزحف التدريجي لموجات التصنيع على أوروبـا القرن التـاسع عشر، قد أثبت عـداءه للشعراء المنشـدين الجوالين ولأصحاب الرؤى الحالمة، وذلك كما توقع بليك. وفي الإمبراطورية الثانية التي كرست نفسها للتجارة دفع أوفنباخ**** بأورفيوس فوق الحافة ثم ألقاه في الهاوية، تاركا إياه في أعماق الجحيم سعيدا مبتهجا بوجـوده هناك. ولقد تمرد الفنانون «الجادون» في أرض القرن العشرين «الخراب»***** على قيم عصرهم المادية، ولكنهم فعلوا ذلك حزنا أو يأسا، وفي نشوة «الوجد» الحالمة في أحيان قليلة فحسب.

وربما لا يكون من قبيل المصـادفة أن تدخل بـريطانيا ــ أسرع الأمم الأوروبية في التصنيع ـ مرحلة الركود الموسيقي خلال القرن التاسع عشر، وذلك حين كان المؤلفون الموسيقيون القليلون من أهل بلدنا يعملون تحت نير السيطرة الألمانية، ولا شك في أن موسيقـانا حين نهضت كالعنقاء مع نهايـة القرن تماما، كانت تلك ظـاهرة يمكن أن

---

* ريتشارد فـاجنر (١٨١٣ ـ ١٨٨٣) المؤلف الموسيقي الألماني الرومـانسي الذي برز أساسـا في ابتكار الدراما الموسيقية (المترجم).

** أنطون بروكنر (١٨٢٤ ـ ١٨٩٦) عازف أرغن ومؤلف موسيقي نمسوي (المترجم).

*** في الأصـــل apocalyptic (من الكلمة اليونـانية أبوكاليبسيس أي الظاهرة)، وهي بـوجه عام صفـة تطلق على حالـة أو فترة تاريخيـة يتعرض فيهـا مستقبل الوجـود البشري لتهديـد قوى رهيبـة وكوارث ماحقة (على نحو ما نتكلم اليوم عن أخطار الأسلحـة النووية والتكنولوجيا والبيئة والتلوث إلخ)، كما تطلق بـوجه خـاص على الرؤى المخيفة التـي تحمل نبوءات فظيعـة، ومن أشهرهـا رؤيا يـوحنـا التي صـورهـا كل من «ديـرر» و«بـوكلين» في لـوحـات خـالـدة ومعبرة عن أهـوال الحروب والمجاعات والموت والطـاعون، وربما أمكن وصف بيتهوفن وفـاجنر ـ بالمعنى الذي قصـده كاتب المقال ـ بأنهما من أصحاب الرؤى الكوارثية في الموسيقى (المراجع).

**** جاك أوفنباخ (١٨١٩ ـ ١٨٨٠) مؤلف أوبريتات فرنسي ولد في ألمانيا (المترجم).

***** ربما تكون هذه إشارة ضمنية إلى قصيدة ت. إس. إليوت الشهيرة (المراجع).

تعـزى إلى «عبقـريـة» اثنين من المؤلفين الموسيقيين، وكـلاهما إنجليـزيـان في صميم أعماقهما، وإن دربا تدريبا ألمانيا. فلقد نشأ إلجار* في قلب «ورشسترشاير» الريفية، وراح يباهي بالقوة الماديـة البريطانية وبعظمة الإمبراطورية، بكتابـة موسيقى شديدة التطرف في نزعتها الوطنية في شكل مارشات تتسم بالفخامة والجلال، وهي موسيقى لا تزال، مثـل قصائد كبلنج المشـابهة، تبعث القشعريـرة حتى في الأعمدة الفقـارية رغما عنها. ولو لم يؤمن إلجار أو يتصور أنه آمن بالثروة والوفرة والسخاء الإدواردي** لما استطـاع أن يحقق في موسيقـاه «الجادة» ذلك التعقيـد التقني الـذي ينافس تعقيـد ريتشارد شتراوس*** الذي أطلق عليه بوزوني*** اسم صاحب النزعة الصناعية حتى في موسيقاه. ومع ذلك فإن ما يجعل إلجار رجلا عظيما، وليس مجرد مؤلف مؤثر من النـاحية الاجتماعيـة، هو «روح البهجـة» الحالمة التي تغنى بها شيلي والتي تكمن تحت بريق وأبهة القـوة وتلقي رغم ندرة ظهورها، الضـوء على أعمال إلجار العظيمة، وأبرزها السيمفونيتـان الرائعتان وكونشرتو الكمان وكونشرتـو الشيلو البكائي الحزين. ورغم ما للسيمفونية الثانية من جلال تياه، فإنها تنتهي بسقطة مميتة ـ وذلك في الفترة التي تسبق مباشرة الحرب العالميـة التي قضت، بالمعنيين الروحي والمادي، على أرض الأمل والمجد. وتؤيد عبقـرية إلجار طموحه الاجتماعي بطريقة يشتـد تأثيرها بقدر ما يبدو أن عالمه المادي النزعة ـ إذا نظر إليه نظرة سطحية ـ لا يؤيدها أو يقرها.

أما ديلـوس متمم إلجار، فلم يولد في الـريف الإنجليزي، وإنما ولد في بـرادفورد الصناعية. لقد مقت مادية عصره بـالعنف نفسه الذي أبداه إلجار في الاستمتاع بها.

---

* اسمه كاملا السير إدوارد (وليم) إلجار، ولد في ١٨٥٧ ومات في ١٩٣٤ (المترجم).

** يطلق اسم العهـد الإدواردي على السنوات الأولى من القـرن الحالي (تقريبا عصر إدوارد السـابع) وهـو تعبير يستعمل كثيرا للدلالـة على عهد مغـاير للعهـد الفيكتوري، حيث إنـه يشير إلى رد فعل لبعض الاتجاهات التي كـانت سائدة في ذلك العهـد الفيكتوري وخاصـة فيما يتعلق بالقبـول التام للنفوذ والسلطة في مجال الدين والأخلاق والأدب والاقتناع بها. ويتميز العصر الإدواردي أساسا بأنه عهد النقـد والجدل ورفض قبول التقاليـد والاتجاهات المستقـرة بما نجده على سبيل المثال عنـد شو وويلـز وأرنولـد بنيت. ومن نـاحيـة أخرى يتسم هـذا العهـد بالتقـدم العظيم والتألق والاستقـرار الاجتماعي (المترجم).

*** ولد ريتشـارد شتراوس عام ١٨٦٤ وتـوفي عام ١٩٤٩ وأبـوه هو الموسيقـي فرانـز شتراوس. أما بوزوني فقـد ولد عـام ١٨٦٦ وتوفي عام ١٩٢٤ وهـو إيطالي، كـان عازفـا للبيانو ومـؤلفا مـوسيقيا (المترجم).

ولما كان أبوه رجل أعمال ميسور الحال، شديد التسامح والحنو، فقد استطاع دليوس أن يهرب إلى الجبال الإسكندنافية التي تسلقها مشدوها ليصل إلى مونمارتر الباريسية، حيث خالط شعراء غير تقليديين ومصورين وبائعات هوى، ثم إلى فلوريدا الخانقة الحر، حيث أصغى إلى السكان المحليين وهم يدندنون بأغانيهم في آخر النهار. وبينما حول إلجار التقليد التيوتوني (البرامزي*) الرئيسي وأعطاه صيغة إنجليزية كوّن دليوس مصطلحه الاستفزازي الخاص من تنويعات فاجنر الألماني، وهو المؤلف الموسيقي الوحيد، الذي أمكنه أن يتحمله في غمرة عبادته النيتشوية لذاته، ومع ذلك فإن «النرفانا» الخاصة به وهي تحرره من الوعي الذاتي، هذه النرفانا وجدها في القوى اللاشخصية للطبيعة والريح والبحر والسماء. وأعظم عملين من أعماله وأكثرهما تمثيلا له على وجه اليقين، هما «أغنية التلال العالية» الخالية من السكان، باستثناء المؤلف الموسيقي، «وتدفق البحر» وهو عن إحساس صبي صغير لأول مرة بحقيقة الموت والفناء ـ في مواجهة الدمدمة الأبدية للبحر ـ La mer، الذي هو الأم أيضا La mére ــ علما بأن الصبي بلا شك هو كل من الشاعر والت ويتمان** والمؤلف الموسيقي دليوس نفسه. والمظهر التقني لتجربة دليوس ــ حيث تتسارع خطوط متموجة طويلة صادرة عن تآلف نغمي متدفق، مندفعة صوب براءة السلم البنتاتوني (الخماسي)*** للأغنية الشعبية (وبسحر أشد في الفاصل الكورالي الصامت في أغنية التلال المرتفعة) ــ هذا المظهر هو من الأصالة بحيث يضطر المرء معه إلى اللجوء لاستخدام كلمة عبقرية لتتولى تصنيفه وإن لم تستطع تفسيره. ودليوس في أحسن حالاته حالم ونشوان معا، وهو في أسوأ حالاته مطلق العنان بصورة فظة ويشير هذا إلى أي مدى صار نموذج الشاعر العبقري المتجول نموذجا نادرا ومشكوكا فيه.

ولا يتفق إلى حد كبير اثنان من مؤلفي الموسيقى الإنجليز اللاحقين، وهما برتن وتبت، على شيء عدا اتفاقهما على خلق النمط المتطور لموسيقانا من الثلاثينيات

* التيوتون من القبائل الألمانية القديمة والبرامزي نسبة إلى يوهانز برامز (١٨٣٢ ـ ١٨٩٧) المؤلف الموسيقي الألماني الشهير (المترجم).

** والت ويتمان ١٨١٩ ـ ١٨٩٢ شاعر أمريكي يعد ديوانه «أوراق العشب» نقلة كبيرة في الشعر الأمريكي (المترجم).

*** pentatonic نسبة إلى السلم الموسيقي الذي يتألف من خمس نغمات (المترجم).

وخـلال الخمسينيـات، فهما عبقريـان لأنهما «يجددانـه» بـدلا من الاكتفـاء بتكييف أنفسهما مع الظروف المعطاة كما يفعل ـ حسب تعبير كيركجارد* ـ حتى أصحاب أرق وألطف المواهب. ومع أن بـرتن وتبت يكمل كـل منهما الآخـر، فهما ليسـا طـرفين متضادين مثل إلجار ودليوس. والواقع أن العلاقة بينهما شبيهـة بصورة لافتة بالعلاقة التي بين موتسـارت وبيتهوفن. ومع أن بـرتن لا يملك اتساع التجربـة الشيكسبيرية التي نجدها عند موتسارت، فإنه يمتلك براءة «طفله المعجز» التي تثبت أنها حكمة. وأسلـوبـه التقني اللحظي «الـذي يسمـع بـه كل شيء» في ومضـة هـو مـوضـوعـه الأساسي، كما يتكشف في الزخم الأدبي والدرامي لأعماله الصوتية والدرامية، تكشفه في قلب تقنيتـه الموسيقيـة، حيث نجد «مـولـد الصبي» تجدد القلب الكسير (العقل والأعصاب، والحواس) في حلم منتصف ليلة صيف، وهـو كل ما نستطيع أن نعرفه عن الحقيقة. وتبت أيضـا معني بالبعث والتجديـد، ولكن بقدر ماهـو بعيد عن أن يكون لحظيا، فهو مناضل دؤوب مثل بيتهـوفن، وكثيرا ما يكون «بحثه» عن التحقق التقني هو بحثه (المؤلم في الغالـب) عن الكل التـام غير المنقسم. والواقـــع أن تبت لا يبلغ هدفـه دائما، أو ربما لا يبلغه في أكثر الأحيان، ولكنـه حين يحققه ـ لاسيما في عمله المعجز وهو الأوبرا المقنعة «زواج منتصف الصيف» فهو ينشد ترانيم الحمد من حافة الفـردوس الذي أحرزه بيتهوفن بمشقة، وإن لم ينشدهـا مثله من أعماقه، حتى في شتاء سخطنا ومن جحيم أرضنا الخراب. وإذا كـان برتن هو الطفل الحكيم، فإن «تبت» هو الرائي، هو الشاعر الجوال الذي بدا أنه قد صار قديم الطراز.

ولا شـك أن سترافنسكـي** ـ وهـو أكبر ممثل للقرن العشرين وربما يكـون هو أعظم مـؤلف موسيقي فيـه، لا ينتمي بـوضـوح إلى الشعـراء المتجولين لأنـه غير واع بذاته عن وعي منه، حتى وهو يستدعي الينابيع الأصلية لوجودنا في طقس الخصوبة وفي القتل لتقديم القربان. والواقع أن عبقريته لا تكمن في طموح ملحمي، (كذلك

* سـورن كيركجار (١٨١٣ ـ ١٨٥٥) فيلسـوف دنماركي ومفكر ديني عميق، يعد أبـا الـوجودية «المؤمنة» (المترجم).

** إيجور فيـودوروفيتش سترافنسكي (١٨٨٢ ـ ١٩٧١) مـؤلف مـوسيقي أمريكي مـولود في روسيـا (المترجم).

الذي نجده لدى الشعراء الجوالين) وإنما على وجه الدقة فيما لديه من خصائص الاستشعار*، وهي التي قيل عنها في وقت من الأوقات إنها تضعف الثقة به. وتكمن «جدّته» في أنه ـ وهو المواطن العالمي الذي اقتلع من جذوره مرتين ـ قد أصبح هو الناطق بلساننا جميعا، «الذي يرسي» الشظايا المفتتة لماضي أوروبا على شواطىء حطامنا، ويوجه دفتنا نحو العالم «التعددي» الذي نسكنه الآن (ومما له دلالته أن الشكلية الصارمة لسلسلة أعمال سترافنسكي الأخيرة، تشترك في أشياء كثيرة من الناحية الفلسفية ومن الناحية التقنية أيضا، مع التعددية الصوتية البوليفونية التي ترجع إلى ما قبل عصر النهضة).

وقد وضع سترافنسكي في أواسط عمره سلسلة من الأعمال التي تدور في فلك قصة أورفيوس، مبتدئا عام ١٩٢٨ بأبوللو زعيم ربات الفنون Apollon Musagétes، ومنتهيا عام ١٩٤٨ بأورفيوس، وذلك مع ختام مرحلته الكلاسية الجديدة، وهو مسرحة مباشرة للأسطورة باستخدام الباليه. وفي أعقاب تدمير الحربين العالميتين للمدنية وليس إنقاذها، يرجع سترافنسكي الوحشية الأصلية للحكاية بجعل الأمهات المرعبات يمزقن أورفيوس إربا إربا، انتقاما من غروره الأبوي. ويتكرر هذا الحدث الأليم بعد إنتاج المؤلف الموسيقي الإنجليزي هارسون بيرتوسل عام ١٩٨٦ أوبرا عملاقة هي أقنعة أورفيوس، معيدا تفسير القصة في لغة تلائم عصرنا الذي يوصف بأنه عصر ما بعد الإلكترونيات. ومرة أخرى يضطر الإنسان إلى الارتداد لكلمة عبقرية عند الفشل في تقديم تفسير لمثل هذا الاستكشاف العميق متعدد الأوجه للمصير الحالي لأورفيوس في علاقته بمستقبل المدنية، هذا لو كان لها مستقبل.

ذلك لأن بيرتوسل أيضا قد جدد في الأوبرا، وأي أوبرا بعد أقنعة أورفيوس لن تكون الشيء نفسه، بل لن نكون نحن الذين جربناها كذلك. لقد قطع العالم طريقا طويلا، نحو الأفضل والأسوأ، منذ أن كتب فرانسس بيكون بعد عصر النهضة في مؤلفه عن تقدم العلوم قائلا:

---

* استخدم الأصل هنا كلمة siesmographic نسبة إلى جهاز قياس الزلازل، وذلك على سبيل الاستعارة (المترجم).

«يـا لها من فضيلة تلك التـي نشرها القـدمـاء في صورة حيـة من خـلال الروايـة المزعومة عن مسرح أورفيوس، فحيث احتشدت كل الطيور والوحوش ناسية شهواتها المختلفـة، وقفت بعض الحيـوانـات المفترسة وبعض الطـرائد، وبعض الحيـوانـات المطبـوعة على الشجـار، وقفت جميعها معـا في ألفة ومـودة منصتة إلى ألحان القيثـارة وإيقاعاتها التي ما إن كف الصوت الذي انبعث منها، أو طغى عليه ضجيج أعلى، حتى ارتد كل وحـش إلى طبيعته: وفي هذا وصف مـلائم لطبيعة النـاس وحالتهم، أولئك الذين يمتلئو ن بالوحشية والرغبات غير المهذبة، أولئك النفعيون، الشبقون، المنتقمون، فمادامو قد أصغـوا إلى التعاليم الأخلاقية والقوانين والديـن، وماداموا قد مستهم الفصاحة وإغـراء الكتب والمواعظ والخطب الرنانة مسا حلـوا رقيقا، فسوف يبقى المجتمع والسلام مصونين»[١٨].

إن بيكون هنـا يتنبأ مرة أخـرى بذلك العـالم «الحديث» الذي ارتـاب في أن بليك (الذي استهجن الطـواحين الشيطانية الشريرة) كـان مجنونا، والـذي حكم في الواقع بالسجن على بكيت سمارت صاحب الرؤى الكـاشفة، وجون كلير الساذج، والذي ربما يعتبر اليوم بيتهـوفن ثمرة نـاضجة معـدة للعلاج الطبي والنفسي، ملغيـا بذلك حـاجتـه أو قـدرتـه على التأليف الموسيقـي. ويمحـو بيرتـوسل المخطط البيكـوني، فلكتاب تقدم العلم (الكتب والمواعظ والخطب الرنانة) تأثير ضئيل في العالم الخائف والمخيف، العجيب والباعث على التعجب، الذي توحي به أقنعته ومسرحيته المقنعة بطريقة نـابضة بالحياة. إنه يبـدأ أوبراه باستعارة تمثل بيضة، ويتنبأ بـولادات جديدة تبدأ من تلك البيضة. وهو لا يحكي لنا عمن هـو «الوحش الجديد» الذي قد يمشي متثاقلا تجاه بيت لحم لكي يولد، كما أن الآتي لا يـزال غير مؤكد (تماما). لكن الفنان لا تعنيه الحلول البيكـونية، اللهم إلا عند الحاجة في ظروف غير مواتيـة على أية حال لأن «ينشيء وينتج ويبدع». والعبقـري من نوع الشـاعر المنشـد الجوال ليس بالطبع هو النموذج الوحيد. ولكن لو كان هو الوحيـد ـ كما قد يصور لنا الوهم ـ عن طريق مطالبة «الروح الضالة»، بلغة بليك، بإحياء «أرض العقل المرصعة بالنجوم والعشب المندى» للانطباعات الحسية و«الشاطيء الرطـب» للواقع المادي ـ لو كان هو الوحيد الذي يمكنـه أن يجدد «الضوء المنهار» فلن نشك في أن حـاجتنا إليه ستكون مـاسة.

وفي عصرنا، وفي بريطـانيا، لم يكن برتن وتبت وبيرتوسل وحـدهم هم الذين أظهروا هـذا بوضـوح للعيان، بل فعل ذلك أيضـا البيتلـز (الخنافس) الـذين كان أحـدهم عبقريا ـ وهو المتوفى (بالطبع؟) ـ وكـان واحد آخر منهم ذا موهبة نادرة، بينما كونوا، كفرقة رباعية، قبيلة مجددة لشباب الستينيات.

وكان شاعرهـم القبلي الجوال يدعى الأبله فوق التل[١٩].

الفصل العاشر

العبقرية في الرياضيات

كلايف كلمستر

نادرا ما يستخدم المشتغلـون بالرياضيات مفهوم العبقريـة بمعنى القوة الإبداعية الغامضة والبصيرة النافـذة في تقويم أعمال بعضهم البعض. ويختلف الأمر مع قطاع الجمهور العـام الذي يهتم بأنشطة الـرياضيات، ولسـوف أذهب هنا إلى أن الخلاف ناشىء من أن الاهتمام الرئيسي لعلماء الرياضيات بعمل بعضهم البعض منصب على صحتـه. ومع ذلك فـالجمهــور العـام على صــواب في استخـدام المفهــوم لتقييم الـرياضيـات في الماضي. فعندمـا يتمكن امرؤ من إدراك التطـورات التي نتجت عن عمل معين، عندئذ فقط يدرك أنه «كان نتيجة لمسة يد عبقري» في هذا المجال، تماما كما هي الحال في الفنون الأخرى.

وتعد الـرياضيـات أحد مظاهـر حضارتنا الخلاقـة واسعة الامتـداد، التي يرجع تاريخهـا إلى ألفين وخمسمائة عام. ولقد اكتسبت في السنـوات الخمسمائة الأخيرة صفة مميزة إضافيـة، وهي صفة «لغة العلم»، وبهذا أخذت تؤدي دورا حـاسما في سيطرتنا على العالم المادي. ويتجلى هـذا الطابع المزدوج للريـاضيات في تقسيمها إلى ريـاضة بحتة ورياضة تطبيقية. وحيث إن هذا التقسيم يوحـي بوجود نوعين من الرياضيات أكثر ممـا يوحي بمظهرين لعلم واحـد يعمل فيهما في الغالب مجموعتـان مختلفتان من العلماء، فإنه في أساسه تقسيم مضلل، وإن كـان مريحا. ومع ذلك، فسوف أناقش المظهرين كلا على حدة.

ويُعتقد بـوجه عام أن الريـاضيات تتسم بطابع الـدقة، فلا تكاد تصـاغ مشكلة بوضوح وبطـريقة صحيحة، حتى يكون لها حل وحيد. وسوف يـؤدي هذا بالبعض إلى الارتياب في وصفي للرياضيات بأنها إبداعية أو خلاقة. وينشأ سوء الفهم هذا مع

الرومانسيين فحسب، وهو يتجاهل أمثلة كالبارثينون* وي. س. باخ**، والفيلات التي صممها بالاديو***، وكلها تبين أن الدقة ليست خصما للعملية الإبداعية الخلاقة. لكن الأمر على أية حال مماحكة غير ملائمة هنا، لأن الإبداع الرياضي الحقيقي ينشأ مع تكوين الصياغة الواضحة والصحيحة للمشكلة، وهذه العملية قلما تكون دقيقة.

ويشهد على النشاط الفعال للرياضيات ذلك العدد الكبير من المشتغلين في هذا المجال، وكذلك عدد الصحف المتخصصة التي تنشر بحوثهم، والصعوبة التي يواجهها الشاب في الوصول إلى المرحلة التي يمكن عندها أن يمارس قدراته الخلاقة. ومع ذلك فإن هذا موضوع منعزل جدا، وهذه الانعزالية ظاهرة اجتماعية نشأت عن تحيز قديم في نظامنا التعليمي يوحي دائما بأن القدرة الرياضية مستقلة دائما عن قدرة الإنسان على التعلم بشكل عام. غير أن الأمر لم يكن دائما كذلك. ويقال إن باب أكاديمية أفلاطون وضعت فوقه عبارة تقول «لا يُسمح بالدخول لمن يجهل الهندسة». وفي الإبداع المرئي لعصر النهضة الإيطالية، يصعب أحيانا رسم حد فاصل بين علماء الرياضة والمعماريين والمصورين، وهاهو ذا بيير ديلافرانشيسكا****، الذي يوصف اليوم بكل ثقة بأنه رسام، تستثيره الروابط الرائعة بين العلاقات الرياضية في عمله الغريب الذي يسمى (الجَلْد).

لكن العزلة الحالية تعني أنه يجب عليّ البدء بمحاولة الإجابة عن هذا السؤال «ما الرياضيات؟». وللإجابة عن هذا السؤال ثلاثة أوجه على الأقل.

الوجه الأول، الذي ينجم عن العزلة، يتطلب مني ببساطة إبلاغ غير الرياضيين من القراء بالنشاط الفعلي للرياضيين. ويتطلب الوجه الثاني تعيين حدود هذا

---

* معبد أقيم على الأكروبول في أثينا في القرن الخامس الميلادي (المترجم).

** يوهان سباستيان باخ (١٦٨٥ ـ ١٧٥٠) مؤلف موسيقي ألماني وعازف أورج (المترجم).

*** أندريا بالاديو (١٥٠٨ ـ ١٥٨٠) معماري إيطالي أحيا وطور العمارة الكلاسيكية وخاصة النماذج الرومانية القديمة للتخطيط المتساوق والنسب المتناسقة. وكان لكتبه الأربعة عن العمارة وتصميماته للفيلات والقصور أثرها العميق في العمارة المنزلية في القرن الثامن عشر، وخاصة في إنجلترا والولايات المتحدة (المترجم).

**** مصور إيطالي عاش في القرن الخامس عشر الميلادي، تزعم الاتجاه الواقعي في عصره، وهو منظِّر وعالم رياضيات (المترجم).

النشـاط حتى نستطيع عندهـا أن نقول: «هـذه نسميها ريـاضيات، وهـذه ليست ريـاضيات». على أن هـذا الـوجه الثـاني من معنى السـؤال ليس له أهميـة كبيرة فيما أناقشه الآن، وذلك بسبب وجـود اتفاق عام حول لـب الموضـوع، وفي هذا ما يكفي الآن، ولذا فإني سأتجاهله، اللهم إلا حين أشير إلى أنه سؤال تزداد بالتدريج صعوبة الإجابة عنه، لا سيما أن نشاط بعض مؤلفي الموسيقى وبعض المصورين يقترب شيئا فشيئـا من الريـاضيـات. ويمكننـا أن نتطلع في المستقبل إلى مجموعـة من الأنشطـة المتصلة التـي تبدأ من هنـا، وتمتد عبر فروع الـرياضيـات لكي تنتهي بالتـدريج إلى تعقيدات الحاسوب الحديث.

والوجه الثالث من المعنى، الذي هو الشغل الشاغل للقرن الحالي، يبدأ بنوع من الاتفاق حول الـوجه الثاني، ويتساءل عن طبيعة هذا النشـاط وعن مبرراته. ويشار إلى هـذا كثيرا داخل التخصص على أنه «فلسفـة الـرياضيـات»، ولكن هذه تسميـة مضللة بعض الشيء، ويمكن أن تكون تسميتـه بالدراسات الخاصـة بالأسس أكثر دقـة. على أن هذا الـوجه الثـالث للسـؤال، وهو الـذي يتجاهلـه معظم المشتغلين بـالريـاضيات ــ وهذا أمـر يدعـو إلى الدهشـة ـ وجـه مهم جدا بـالنسبة لمنـاقشتي للموضوع، حيث إن منطقة القدرة الإبداعية هنا محددة بدقة.

سأبدأ بمحـاولة تقديم صـورة للنشاط المهني للـرياضيين. وهنا نجـد مفهومين أسـاسيين هما «البرهــان» و«التجـريـد». ونحن نعلـم من النـاحيـة التــاريخيـة أن الريـاضيات بدأت بعلم الهنـدسة، وأن فكـرة البرهان قد تم تـوضيحها، وإن لم تتم السيطـرة عليها تمامـا في كتاب «الأصـول» لأقليدس، وهـو أعظم المراجع الهندسيـة نجاحا على الإطلاق، لأنه ظل يستخدم لأكثـر من ألفي سنة بعد كتابته. ولقد قيل إن الهنـدسة نفسهـا قـد استنبطت من قـواعد الإبهام (التجـريبيـة) التي استخدمهـا المصريون لتعيين حدود الحقول المتفق عليها بعد انخفاض النيل كل عام. ولكن رغم أنهم عرفوا هذه الحقيقـة واستخدموها، وهي أن مثلثا أضلاعـه مكونة من ٣، ٤، ٥ وحدات، له زاوية قائمة تقابل أطول أضلاعه، فإن فكرة إثبات هذا مما يمكن تصوره من افتراضات أخرى أبسط، ظل أمرا غريبا عليهم. ولا يهمنا أن كان هناك شيء من الحقيقة فيما جاء في التراث الإغـــريقي من أن فيثاغورس قـد ضحى بثور أو بقطـيع

من الثيران عند اكتشافه البرهان على العلاقة العامة بين الأضلاع الثلاثة للمثلث قائم الزاوية، لأن أهميـة ذلك تكمن في التراث وفي القيمة العليا التي يعـزوها إلى البرهان، كما أن البرهان قـد استمر إلى يومنـا هذا هو العنصر الأساسي الـوحيد لأية جـزئية من جزئيات الرياضيات. وليس من غير المألوف على الإطلاق استخراج برهان جديد من نتائج تمت البرهنة عليها بالفعل، وكما أن القيمة التي تعطى لمثل هذه البراهين الجديدة تبيّن، بسبب مـا تلقيـه (هذه البراهين) من ضـوء على ارتبـاطـات النتيجة بـالأجـزاء الأخرى للموضوع، أن الشيء المهـم بالنسبة للرياضيين ليس هو الحقـائق الرياضية، بل المهم هو البراهين الرياضيـة. فليس للحقائق أهمية في حد ذاتها، إلا إذا أصبحت عناصر مكونة لبرهان جديد على نتائج أخرى.

ولابد هنا من ذكر ملاحظتين إضافيتين عن البرهان. فالرياضيون يستخدمون هنا مفهوم الجمال ليصفوا به مـا أدركوه ذاتيا من تفوق برهان على بـرهان آخر، وربما وجد البعض في هذا أحد مظاهر الإبداع. وأعتقد أن عملا كهذا سيكون غير مجد لسببين: أحدهما يـرجع إلى صعوبـة تحديد مفهـوم الجمال في الريـاضيات كما هي الحال في أي مجال آخر، فأحيانـا مايرجع (أي الجمال) إلى عنصر المفاجأة، وذلـك عندما نصل في البرهان الرياضي إلى نقطـة معينة يبدو فيها أن الطريق مـازال طويلا، وعلى حين غرة تهبط فكرة لم تكن في الحسبان وتؤدي في الحال إلى إتمام البرهان. وأحيانا ما يُرى الجمال في الطريقـة التي تَرِدُ بها الأفكـار المستخدمـة في البرهان من مجال بعيـد لا يخطر على البال، بحيث تتأدى النتيجـة من إدراك ارتباط ـ لم يكـن من قبل متوقعا ـــ بين أجزاء متباعـدة جدا من الموضـوع. وهناك مـلامح أخرى يمكـن وصفها بالجمال، وتـرتبط بمدى قيام البرهـان بزيادة فهمنا للنتيجة، ولكن جميع أفكـار الجمال هذه ذات طابع ذاتي. وفضلا عن ذلك فإن التركيز الشديد على هذا يقلل من شأن الخاصية الجوهرية الوحيدة للبراهين، وهي خاصية الصحة (أو الصدق).

أمـا سببي الثاني في إغفـال مفهوم الـرياضي عن الجمال عنـد محاولة تحديـد معنى القدرة الإبداعية، فهو أن هذا المفهوم يعتمد اعتمادا كبيرا على أفكار تتعلق بما «حدث بالفعل» في البرهنة على نتيجة ما. ولكنني أود أن أثبت أن الإبداعية تنحصر في مقدار ما يمكن أن ينتج في المستقبل عن نتيجة ما. وهـذا مشابه لاستخدام الكلمة في مجال الفنون الإبداعية الأخرى.

والملاحظة الثانية عن البرهان أكثر ملاءمة لموضوعي، فقد أصبح من الأمور المألوفة منذ عهد الإغريق أن الحجة الصحيحة لا يمكن أن تقدم شيئا جديدا لم يكن من قبل موجودا (بطريقة مضمرة) في الافتراضات (أو المسلمات). ولهذا فإن قضايا الرياضيين، على الرغم مما يبدو من تنوعها تنوعا كبيرا، لا تعكس عن العالم أكثر مما يعكسه العدد الضئيل جدا من العبارات التي اشتقت منها (هذه القضايا)، لكن ماهو الوضع المنطقي لهذه العبارات؟ في القرن الثامن عشر ناقش كانْتْ الرأي الذي كان قد بدأ يحرز بعض التقدم في ذلك الوقت، وهو أن الافتراضات مستخلصة من التجربة، واتخذها بدلا من ذلك مثالا رئيسيا على عبارته التركيبية القبلية (a periori)، التي تعر ف بطريقة مستقلة عن التجربة أو الخبرة، وإن كانت الصفات التي تحملها على الموضوعات لا تنتمي بالضرورة إلى هذه الموضوعات، بل ربما كانت شيئا مختلفا. وهذه الفكرة ـ التي لا يمكن على الإطلاق قبولها ـ عن الرياضيات، تعد خطوة مهمة على الطريق إلى مختلف الآراء في القرن العشرين عن الافتراضات (أو المسلمات)، وهي الآراء التي تعتبر أنها تختار اختيارا حرا. ولهذا يذهب ل. إ. ج بروور* إلى القول بالفكرتين التاليتين: «الرياضيات مرادفة للجزء الدقيق من تفكيرنا» و«الرياضيات إبداع حر للعقل البشري». وهو لا يجد تناقضا في القول بهما معا، ولو أن التوفيق بينهما يتطلب فلسفة محكمة للرياضيات وللمنطق، تولى هو نفسه تطويرها وإن كانت لا تزال مرفوضة من معظم الرياضيين.

ومعظم المشتغلين بالرياضيات من جهة أخرى هم ضرب من الأفلاطونيين، فهم يعتقدون أنهم يصفون خصائص الموضوعات الحقيقة التي توجد في عالم معين من المثل.

---

* لويتزن إجبرتوس جان بروور، مؤسس الاتجاه الحدسي في التفكير الرياضي في مقابل الاتجاه الصوري أو الشكلي عند هلبرت ـ ولد عام ١٨٨١ في أوفرشيه بالقرب من روتردام في هولندا، وشغل منصب أستاذ الرياضيات في جامعة أمستردام حتى إحالته للتقاعد في عام ١٩٥٥ ـ أسهم في إعادة تأسيس الرياضيات بعد إعادة النظر في مبادئها التقليدية، وذهب إلى أن المنطق مشتق من الرياضيات وتعتمد بداهته على الحدس الرياضي القائم على فكرة قريبة من فكرة كانْتْ عن الزمان بأنه حدسي وصورة للحساسية الباطنة. وقد بنى على هذه النزعة الحدسية الذاتية فكرته البنائية أو النزعة التكوينية في الرياضيات، التي تقوم على النشاط الفعلي البنائي الذي تعبر عنه الحقائق الرياضية، كما حاول إقامة نظرية المجموعات اللانهائية والمتصل على أساس حدسي ذاتي، مع الاستغناء عن مبدأ الثالث المرفوع. كتب أيضا في الفن والتصوف وإصلاح اللغة (المراجع).

وهم يوجدون هذه الموضوعات عن طريق تعريفات تمنحها خصائصها. وهنا أيضا يبدو شطرا المذهب متناقضين، ولكن المشايعين لهذا الاعتقاد لا يفصحون في هذه الحالة صراحة عن معتقداتهم، وبذلك يستطيعون تجاهل التناقض. وكانت أكثر الصيغ احتراما من الناحية الفكرية، لأفلاطونية المشتغلين بالرياضيات، هي الصيغة التي قدمها هلبرت* مع فكرة نظام صوري مكون من البديهيات (المسلمات) وقواعد الاستدلال، وهي فكرة تسمح باستنتاج المبرهنات من المسلمات. ومثل هذا النظام الصوري أو الشكلي، يمكن من حيث المبدأ، أن يختار بحرية، ولا يخضع إلا للمطلب الذي يستوجب أن يكون نظاما متماسكا بمعنى أنه ينبغي ألا يسمح إطلاقا باستنتاج كل من العبارة ونقيضها. وهنا نجد الإبداع الحر نفسه الذي يقول به بروور، خصم هربرت اللدود. بيد أن مشروع هلبرت الحقيقي لا يقصد مضاعفة النظم الشكلية (الصورية) بطريقة عبثية، بل يطالب بالأحرى باختيار تلك النظم التي تمثل العمل الذي يمارسه الرياضيون المشتغلون بفرع واحد (من فروع الرياضيات) أفضل تمثيل ممكن. ولا يوجد نظام وحيد لكل فرع، والاختيار الإبداعي للنظام الذي يصلح أكثر من غيره لفرع معين، وفي الوقت نفسه يصلح لمده وتعميمه إلى أقصى حد، هذا الاختيار هو أكثر أعمال المشتغلين بالرياضيات دقة ورهافة.

وقد قادتني مناقشة مشكلة البرهان إلى المظهر الآخر من المظاهر المهمة للعلوم الرياضية، ألا وهو التجريد. فأي امرىء تعلم شيئا من الحساب يدرك ما فيه من تجريد، ومن الواضح أن «١+١ = ٢» فكرة تجريدية نشأت عن تناول الإنسان شيئين مرارا وتكرارا، كتناوله تفاحة ثم تفاحة أخرى وهكذا. ولكن هذه هي البداية فقط، فإجراء العمليات الرياضية هو أن تجرد باستمرار من الأفكار التجريدية لتصل إلى أفكار أكثر تجريدا. ولسوف أوضح هذا بمثل بسيط. تخيل أنك اخترت مثلثا متساوي الأضلاع قُص من قطعة من الورق المقوى ووضعته على منضدة. ثم درت

* ديفيد هلبرت (١٨٦٣ ـ ١٩٤٣) كان أستاذا للرياضيات بجامعة جوتنجن، وقدم أعمالا مهمة في تأسيس الأكسيوماتية (نظام المسلمات أو البديهيات) التي تقوم عليها الهندسة والحساب والفيزياء بالبرهنة على استقلال هذه النظم وخلوها من التناقض. وكثيرا ما يقارن ـ لأهمية إنجازاته ـ بإقليدس. من أهم مؤلفاته: أسس الهندسة، أصول المنطق النظري، أسس الرياضيات وغيرها (المراجع).

حوله بقلم رصاص لترسم حدوده على المنضدة. والآن عليك أن تسأل كيف يمكن نقل هذا المثلث إلى أماكن أخرى جديدة على سطح المائدة، بحيث يحتل المكان مثلثيّ الشكل نفسه الذي حددناه على السطح؟ إحدى هذه الطرق هي تحريك للمثلث الورقي في شكل دائري بمقدار ثلث دائرة، بحيث يتحرك كل ضلع ١٢٠ درجة ليشغل المكان الذي كان به الضلع المجاور. ويمكن تكرار هذه الحركة ليتغير وضع المثلث صانعا ثلثي دورة حول نفسه. ومن الممكن أيضا أن نرفع المثلث من فوق سطح المائدة، (وهذه حركة مختلفة عن الحركتين السابقتين) ثم نضع وجهه على سطح المائدة في المساحة نفسها التي حددناها. ثم نحرك المثلث كما حركناه سابقا، أي مرة ثلث دورة ثم مرة ثلثي دورة.

هذ ه هي العمليات الخمس الوحيدة. (وسوف يضيف الرياضيون إلى ذلك وضعا سادسا عندما يعتبرون أن وضع المثلث الورقي على المائدة دون لمسه مطلقا هو وضع آخر، لكن هذا يعتبر تعقيدا تقنيا). وحتى الآن فإن ما قمنا به إنما هو أمر يعد تافها لا يزيد على مضمون الأسئلة البسيطة في أي اختبار ذكاء. ولا تبدأ مرحلة التجريد إلا عندما نقوم بإجراء حركتين متتاليتين من الحركات الست السابقة واحدة تلو الأخرى مباشرة، بحيث تكون نتيجة مجموع الحركتين معا هو وضع جديد، ولكن في المساحة المثلثة الشكل نفسها التي رسمناها على سطح المائدة، والنتيجة بالنسبة للمثلث الورقي هي النتيجة نفسها التي تحدث لتحريكنا المثلث في أي من الأوضاع الستة السابقة حركة واحدة. وأول خطوة في عملية التجريد هي أن ننسى موضوع المثلث، وأن نفكر في أية مجموعة متناهية من العمليات لها هذه الصفة، وهي أن مجموع اثنتين من هذه العمليات ينتج عملية ثالثة. أما الخطوة الثانية، فهي الاستغناء عن مطلب تطابق العمليات، فأية مجموعة متناهية من العناصر لها الخاصية نفسها (وبعض الخواص الأخرى البسيطة التي ستكون كافية لجعل المجموعة شبيهة إلى حد كبير بخصائص العمليات، لأن النتائج السابقة لا تزال صالحة) تسمى مجموعة متناهية. والخطوة الثالثة هي الاستغناء عن شرط وجوب أن تكون المجموعة متناهية حتى تتحدد مجموعة لامتناهية وهكذا. وفي كل مرحلة سوف يحافظ التجريد التالي على بعض الخصائص، ويفشل في الحفاظ على أخرى. وعملية التجريد هي فن

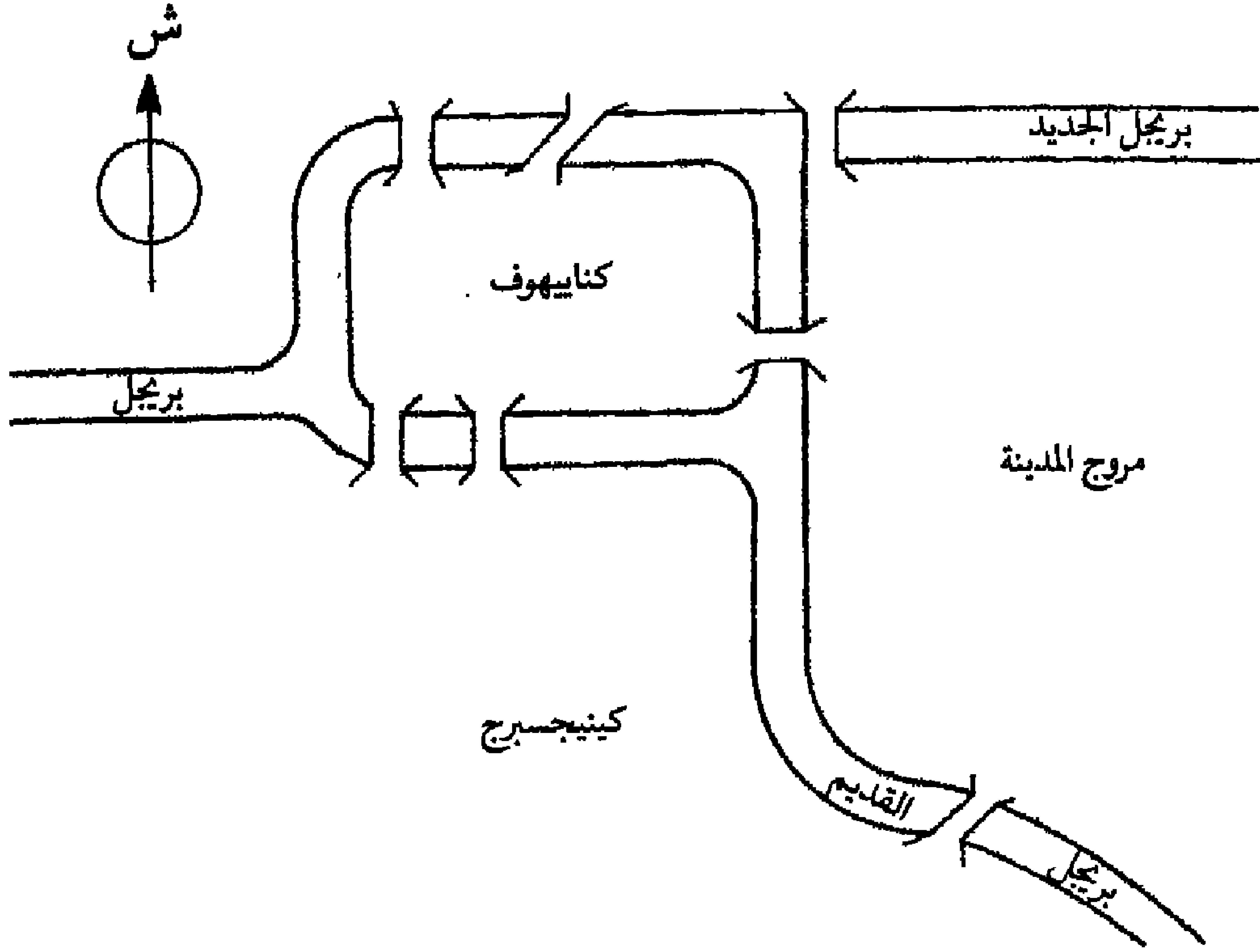
اختيار الصفـات التي يُبقى عليهـا . وهكذا نجد هنـا ، كما هي الحال مع بنـاء نظام (صوري) ، (وهي عملية ترتبط بالتجريد ارتبـاطا قويا) أن مقياس العملية الإبداعية هو ما يتأتى عنها من نتيجة ، تماما كما هي الحال مع الفنون الأخرى .

يكفي هذا مؤقتا للرد على سـؤال «ما الرياضيات؟» ، وأتحول الآن إلى السؤال الرئيسي عن الإبداع والعبقرية . فلقد ظهر خلال تاريخ الرياضيات الطويل عدد من الـرياضيين البـارزين الـذين تتوافـر لديهم جميعـا درجـة عظيمة من القـدرة الإبداعية بالطرق التي وصفتها . ولو أراد أحد وضع قائمة بـ «دستة» أو بعشرين من أعظم المبدعين ، فسـوف يكون هناك على الأرجح اتفاق عـام غير متحيز على من تتضمنهم القائمـة ، بزيادة أو نقصان واحـد أو اثنين . ومن بين هؤلاء يمكن أن يمنح لقب عبقري باحتراز شديد لمن بلغت بصـائرهـم وقواهم الإبداعية درجة من العظمة يتعـذر تفسيرها . ولسـوف أختار حـالتين كمثالين على ذلك ، ليس بـوصفهما أعظم البـارزين ، ولكن لأن النتـائج التي تـرتبت على عملهما يسهل تفسيرها دون كثير من التفصيل التقني .

ويشير مثالي الأول إلى استقصاء قام به أويلر* الرياضي السويسري عام ١٧٣٥ عندما كان في الثـامنة والعشرين من عمره[(١)] . فقد شدت انتباهـه (تحويلة) طريقة شغل بها سكـان كينيجسبرج ، حيـث يتـدفق نهر بـريجل من فـرعين شرقي المدينـة يلتحمان ، ثم ينفصل النهر ثانية ليتدفق حول جـزيرة (كنايبهوف) قبل التقاء الفرعين على الجانب الغربي من الجزيـرة ، والتدفق بعيـدا تجاه الغرب . وكانت الجزيـرة ترتبط بالضفة الشمالية بجسرين ، وبالضفة الجنوبية بجسرين آخرين . وكانت أيضا تتصل عن طريـق جسر واحد بمروج المدينـة ، وهي المنطقة الشرقيـة الواقعـة بين الفرعين ، وأخيرا كانت مروج المدينـة تتصل بالضفة الشمالية بجسر ، وبالضفـة الجنوبية بجسر آخر . وكان الهدف من (التحويلة) التي شغلت السكان هو محاولة التمشية في المدينة بحيث ترتد بهم إلى النقطة التي بدأوا منها ، بعد عبور كل جسر مرة واحدة بالضبط . ولم يفلح أحد في القيام بهذا ، واعتقد البعض أن ذلك مستحيل ، بيد أنه لم يكن هناك

---

* ليـونـارد أويلـر (١٧٠٧ ـ ١٧٨٣) ريـاضي سـويسري يعـد مـؤسس التحليل الـريـاضي الحديث (المترجم) .



إجماع تام. (كينيجسبرج هي الآن كالينجراد بالاتحاد السوفييتي*، وجسورها التي دمرت في الحرب العالمية الثانية أعيد إصلاحها على طراز مختلف).

ويبرهن أويلر على أن التمشية المقترحة مستحيلة، بيد أن الملمح المهم في مناقشتي (لهذا الموضوع) هو كيف قام بذلك وماذا قال؟ لقد كان من اليسير عليه أن يناقش الموضوع على النحو التالي: أية تمشية لابد أن تمر في وقت ما خلال مروج المدينة. وتوجد ثلاثة جسور تربطها بمكان آخر. في أي اتجاه تعبر هذه الجسور؟ يجب اختيار أي اثنين منها ليستغلا كمخرج من المروج، وواحد كمدخل إليها أو العكس، ولكن من المحال تماما أن تدخل منطقة مرة واحدة ومع ذلك تغادرها

* كان هذا قبل تفتيت الاتحاد السوفييتي والذي أصبح الآن روسيا الاتحادية. والمدينة المشار إليها ميناء في لتوانيا قرب البلطيق، وكانت عاصمة للإقليم الألماني في غرب بروسيا. وهي تقع على نهر بريجل، وتبعد عن برلين بنحو ٣٩٧ كيلو مترا في اتجاه الشمال الشرقي منها. وكالينجراد اسم أطلقه الروس عليها بعد احتلالهم لها في الحرب العالمية الثانية. وقد اشتهرت المدينة بأن الفيلسوف كانت عاش فيها وعلم في جامعتها، ولم يغادرها أبدا حتى وفاته واستقرار ترابه في كنيستها، حيث نقشت على ضريحه العبارة الشهيرة من كتاب نقد العقل العملي: «شيئان يملآن نفسي إعجابا وإجلالا: السماء ذات النجوم فوقي، والقانون الأخلاقي في داخلي» (المترجم والمراجع).

مرتين، أو تدخلهـا مرتين وتغادرها مـرة واحدة في جولة دائريـة. لكن ذلك الحل هو مثال آخـر على مايجري في اختبـار للذكاء، ومع أنـه أشد إيجازا من حل أويلـر، فهو يعتمـد على ملمح عـرضي لمدينـة كينيجسبرج. وقد رأى أويلـر على الفـور أن هـذه المشكلة الخاصـة هي مثال واحد فحسب من مجمـوعة شاملـة من المشكلات مع أي عدد من الجزر والجسور والفروع. ويستوعب منهجه مثل هذه المشكلات جميعها، إذ يناقش الأمر بهذه الطريقة: باستخدام الرموز شل وجب ومش وجز* للضفة الشمالية والضفة الجنوبية والمروج الشرقية والجزيرة على التوالي، يلاحظ أويلر أنه يمكن الإشارة إلى عبور أي جسر بـزوج من الرموز يشير إلى الجزء الـذي تتم مغادرتـه، والجزء الذي يتم الـوصول إليـه. ففي العبور مـن الجزيرة إلى الضفـة الشمالية، على سبيل المثـال، يدون الـرمزان جز/ شل، ويجب أن يبدأ العبـور التالي في السلسلة برمـز شـل، ولو تم العبـور من الضفـة الشمالية إلى مـروج المدينـة في الشرق لامتـدت السلسلة هكـذا، / جز/ شل/ مش. وكل جسر تـال يضيف رمزا وهكـذا، ولكي نفي بشروط المشكلة (وهي عبور كل جسر مـرة واحدة فقط والبـدء والانتهاء من النقطة نفسهـا) علينا أن نوجد منظـومة من الرمـوز طولها ثمانية، بادئين ومنتهين بـالرمز نفسه. وتـوجد خمسة جسور تصل الجزيرة بالأجزاء الأخـرى، ومن السهل أن نلاحظ ورود رمز (جز) ثلاث مرات في السلسلة لـو أريد عبور هذه الجسـور الخمسة. وبالطريقـة نفسها لكل من مناطق الشمال والشرق والجنـوب ثلاثة جسـور، ومن السهل أن نرى ضرورة أن يـرمز لكل منهـا مـرتين بـالـرمـوز شل/ مش/ جب. ووضع كهـذا مستحيل حيث إن ٣+٢+٢+٢ هو ٩ وليس ٨.

وهكذا يعرض أويلر شيئا من المقدرة الإبداعية في عمومية حله، وهذا أمر مهم، لأن الحل أدى في القرن الحالي إلى تطور واسـع المدى في الرياضيات فيما يعـرف بنظرية التمثيل البياني، وقد أثبت هـذا التطور بدوره فائدتـه في كثير من التطبيقات. بيد أن الأمـر سيبدو غـريبـا حين ترى عبقـريـة في حل لغز بسيـط كهذا، حتى لـو اتصف بـالعموميـة. والشيء الذي يكشف عن العبقـرية هـو مقدمـة البحث، حيث يشير أويلر إلى هذه المشكلة كمثـال لمنهج أكثر عمومية، ولنوع جديـد من الهندسة لم تعد

* كان لابد من تعديل الرموز لتتوافق مع النسق العربي (المترجم).

فيه المقاييس مهمة (لأن من الواضح أنه لا شيء يتوقف على حجم الجزيرة أو أطوال الجسور، ومع ذلك فإن المشكلة هندسية). ولقد تم تبني هذه اللمحة بعد قرن ونصف من الزمان، وازدهرت في القرن الحالي في فرع مهم من الرياضيات يسمى الطوبولوجيا الجبرية، التي تبحث في مجموعة متنوعة من مشكلات «الموضع» وليس فقط في تلك المواضع ذات البعدين، عن طريق اختزالها في صورة جبرية كما فعل أويلر مع جسور كينيجسبرج. فالطبوغرافيا تبدأ في الحقيقة بربط التشكيلات موضع الدراسة بمجموعات معينة متناهية أو لا متناهية.

أما مثالي الثاني فيأتي من بحوث جاوس* الرياضي والفيزيائي الألماني العظيم، الذي يمكن تصنيفه في عداد العباقرة في أية قائمة مهما تكن انتقائية، وذلك بسبب المدى المتسع لنشاطه. لقد قيل إن كل شيء اكتشف في الرياضيات طيلة قرن من الزمان قد توصل إليه جاوس، وإن لم ينشر، ومثل هذه المبالغة تحوي بذرة من الحقيقة.

لقد كان جاوس في جوتنجن وفي عامه الواحد والأربعين حين بدأ المسح الكبير لأراضي مملكة هانوفر عام ١٨١٨[٢]. واستمرت عملية المسح مايقرب من عشرين عاما، وقد عين جاوس مديرا لها. وكان المطلوب أن يكون إشرافه في المراحل الأولى إشرافا دقيقا. وعملية المسح مثلها مثل عملية المسح العسكري في بريطانيا تماما، تتكون من مساحات على شكل مثلثات، بمعنى قياس الزوايا بين خطوط النظر من نقطة مختارة إلى نقاط أخرى مرئية من هذه النقطة، مع تكرار العملية من هذه النقاط وهلم جرا. ولقد ثبت أن إجراء قياسات دقيقة في هانوفر أكثر صعوبة مما كان متوقعا، ولهذا استغرقت هذه المراحل الأولى عشر سنوات من حياة جاوس.

وفي نهاية تلك الفترة، نشر جاوس بحثا كان من الآثار الجانبية لعملية المسح. وقد بدأ البحث على هذا النحو: النقاط المستخدمة في التقسيم إلى مثلثات تكون تقريبا على سطح الأرض الكروي، ولابد من أن يؤخذ انحناء الأرض في الاعتبار

---

* كارل فريدريش جاوس (١٧٧٧ ـ ١٨٥٥) رياضي وعالم فلكي ألماني، كان أستاذا للفلك في جامعة جوتنجن ومديرا لمرصدها، برهن على أن الدائرة يمكن أن تنقسم إلى ١٧ قوسا بوساطة الهندسة الأولية (المترجم).

عنـد عمليـة المسح. وقـد اختيرت هـذه النقـاط فـوق قمتـي تل وجبل حتى يمكن مشاهدة كل نقطـة من النقاط الأخرى بالتبـادل، ومن ثم لم تكن فوق سطح الأرض بـالضبط. وفضلا عن ذلك، لم يكن ذلك السطح كـرويا تمامـا، لأن دوران الأرض يحدث انبساطا عند القطبين. ولهذا تساءل جاوس ــ باللجوء إلى التعميم الذي يقوم به الـرياضيون عادة ــ عن كيفية وصف واحتساب انحناء أي سطح هنـدسي. ولقد قام بهذه الحسابات (وهو في هذا لم يكن مبتكرا كلية) عن طريق حساب درجة قياس انحناء الخطوط المرسومة على سطح منحن. ومن الطبيعي أن هذه المنحنيات يتفاوت انحناؤها وفقـا للكيفية التي ترسم بها. ولكن لأن السطح نفسـه منحن، فهناك حد لمدى الاستقامة التي يمكن أن ترسم بها. ولكن تأتي هنا لمسـة جاوس العبقرية، فلو رسم أحـد شكلا هنـدسيا على صفحـة من ورق ثم طـوى الورقـة ليكوّن مخروطـا أو اسطوانـة، فإن المخروط أو الاسطوانـة سيكون كل منهما منحني السطح. ومع ذلك فإن هذا السطح هـو السطح الذي لا يتغير عليه وضع الشكل الهنـدسي. فلو التقى خطـان مستقيمان عند زاويـة معينة قبل ثني الـورقة دائريـا، فإن المنحنيين المناظـرين سيلتقيان عند الزاوية نفسها بعد ثني الورقة. وهكذا نجد أن بعض مظاهر الانحناء لا تؤثر إطلاقـا في هندسة الأشكال المرسومة على السطح. ومن نـاحية أخرى تختلف الهندسة على سطح كـروي عن تلك التي على فرخ ورق مسطح، لأن المرء لا يستطيع لف فـرخ من الورق ليجعل منـه جسما كـرويا. ونتيجـة لهذا فإن مجموع زوايـا مثلث مرسوم على سطح كروي يتجاوز قيمة الزاويتين القائمتين اللتين تكونان مجموع مثلث مسطح. وهكذا يوجد أيضا مظهر انحناء يؤثر في الهندسة على السطح، بالإضافة إلى التأثير في العلاقة بين نقاط السطح والفراغ الخارجي.

وبـالحجة التفصيليـة والتقنيـة بـالأحرى استطـاع جـاوس تصنيـف وصف مظاهر الانحناء هذه تصنيفا كاملا، ما كان منها أساسيا ملازما لطبيعتها وما لم يكن. ويمكن اعتبار الجوهري منها هي الخصـائص التي يمكن التوصل إليها بالمقـاييس التي تجربها كائنات ذات بعـدين تعيش على السطح. أما تلك التي ليست أساسية وملازمة، فقد اعتمدت إلى حد ما على العلاقة بالفراغ المحيط. ولقـد سر جاوس نفسـه بالنتيجـة الأساسيـة التي تـوصل إليها، وسماهـا بكل

تواضع «مبرهنات خارجة عن المألوف*» ولكن جاوس نفسه لم يكن ليتوقع التعميمات (التي بنيت عليها) بعد خمسين عاما، وهي التي تمت أساسا على أيدي علماء الهندسة الإيطاليين، الذين حققوا نظرية التناظر للفراغات التي لها أكثر من بعدين.

وتلخيصا للمناقشة حتى هذه النقطة أقول: لقد حاولت أن أوضح أن فكرة العبقرية تكون ملائمة، حين يقف المرء متعجبا أمام البصيرة المبدعة التي يتعذر فهمها كلية، والتي تؤدي إلى مثل هذه التطورات الأبعد في الرياضيات. وصفة العزلة التي تطبع الرياضيات تعني أن معظم أمثلة هذا النوع معقد ويتعذر النفاذ إليه. ولكني استخدمت مثالين يسهل معهما تقديم تفسير بسيط. والآن أنتقل إلى المظهر الآخر للرياضيات وهو «لغة العلم».

ويعد هذا المظهر من بعض الجوانب أكثر سهولة في تناوله، لأن عزلة الرياضيات يمكن التغلب عليها بالبحث داخل سياق مشكلة معلومة ومحددة تستخدم في التطبيق. ولكن الغموض في الحقيقة أكثر عمقا، إذ يبدو من المتعذر تماما تفسير حتمية إمكان حدوث تطبيقات بأي حال من الأحوال لموضوع تجريدي كهذا. ولتبسيط الأمر بطريقة مختلفة بعض الشيء أقول: إن الرياضيات تتحدث بدقة مطلقة رغم أنها لا تفعل شيئا أكثر من البرهنة على ما احتوته بالفعل الافتراضات الرياضية. فكيف يمكن التوفيق بين هذا وبين إفادتنا بشيء جديد عن العالم الواقعي بكل مافيه من (مظاهر) عدم الدقة؟ وليس لهذا الغموض أن يتبدد بتبني وجهة النظر الأفلاطونية التي ترى أن تطبيق الجزء الرئيسي من الرياضيات لا يتم على العالم الطبيعي، وإنما يتم على مثال أو نموذج له. ولأن هذا النموذج المثالي مثال رياضي، فإن الغموض ينتقل ببساطة إلى العلاقة بين المثال وعالم الواقع. وليس بمقدوري تقديم حل لهذا الغموض الذي يتجاهل الرياضيون وجوده، ومن ثم يثبتون عزلتهم. وليس لهذا ـ لحسن الحظ ـ تأثير في مناقشتي لفكرة العبقرية، ذلك أن صعوبة تفسير العبقرية لا تكمن في وجود النتائج بل في اكتشافها. وأريد الآن أن أصف ثلاثة شواهد تعرف من خلالها الجمهور الأكبر بوضوح على مثل هذه العبقرية.

* في الأصل باللاتينية theorema egregium.

والشاهد الأول هـو ميكانيكا الأجرام السماويـة لنيوتن. فمنذ مـا يربو على ٣٠٠ عـام تماما أوضحت «مبـادئ *» نيوتن أن مـا يلاحظ من حركات الكـواكب حول الشمس، يمكن تفسيره بافتراض أن كل كوكب ينجذب نحو الشمس بقوة تتناسب طرديا مع كتلتـه، وعكسيا مع مربع بعده عن الشمس. ومـع تعميم هذا، بافتراض أن قـوة التربيع العكسي تحدث أثـرهـا بين أي جسمين، أتيح فيها بعـد احتسـاب الانحرافات البسيطة عن المواضع التي رصدت في القـرن السابع عشر بطريقة فجة. وكان الافتراض هنـا أن هذه الانحرافات التي تسببت عن أصغـر تأثيرات للكواكب بعضهـا في بعض. ولقد أثبتت ميكـانيكـا الأجرام السماويـة هذه نجـاحهـا بدرجـة هائلة. و تفاصيل كتاب نيوتن تفاصيل هندسية، ولا تتسم بشدة البساطة. ولم يحل هذا دون الاعتراف بفضله. يقول بوب:

الطبيعة وقوانينها كانت ترقد مختبئة تحت جنح الظلام.
وقال الرب «ليكن نيوتن»، فكان الضوء(٣).

واعترافا بفضلـه شيدت له مقبرة عظيمـة في كنيسة وستمنستر**. وأصبحـت نظريته موضوع حديث الصالونات عبر القنال الإنجليزي. ولكن ما السر الذي أدى إلى هذا الترحيب الشعبي؟ لعل ذلك يـرجع من ناحية إلى الـدقة الشديـدة في التنبؤ، ولكن الأهم من ذلك بكثير هو الإثارة التي ترتبت على افتراض القوة الكونية الخفية، وإن تكن كلية، للجـاذبية. وكـانت النتيجة هي الاعتراف بأن النهضـة قد تسنمت الـذروة في عصر العقل الذي رأى مـا كان يـريد أن يـراه، وهو نجـاح العقل في ربط مجموعة مـذهلة من المشاهدات بعدد قليل من القوانين البسيطـة. وهو لم يقل سوى القليل عما لم يكن ليحبـه كثيرا عن القـوة الخفيـة التي لا تفسير لها، القوة الغـامضـة المنافية للعقـل كالخيمياء*** التي استغرقت الكثير من وقت نيـوتن، والتي كانت

---

* إشارة إلى الكتاب الأسـاسي لإسحق نيوتن (١٦٤٣ ـ ١٧٢٧) وهو المبادئ أو (الأصول) الـرياضية للفلسفة الطبيعية، الذي صدر في عام ١٦٨٧، ثم نشر في سنة ١٧٢٦ قبل وفاة نيوتن بعام واحد، وأعاد فروست نشره عـام ١٨٧٨. وقد ضم تفسيره الرياضي (الميكـانيكي الحتمي) للطبيعة وقوانين الجاذبية التي كان له فضل اكتشافها (المراجع).

** كنيسة قوطية أنشئت في القرن الثالث عشر وتضم قبور ملوك الإنجليز وعظمائهم (المترجم).

*** هي الكيمياء القـديمة والتي كانت غـايتها تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب واكتشـاف علاج شامل للأمراض ووسيلة لإطالة الحياة إلى ما لا نهاية والعثور على حجر الفلاسفة (المترجم).

أقل نجاحا إلى حد كبير. لكن الجمهور العام كان مصيبا في إطلاق صفة العبقرية هنا، لأن نتائج صياغة ميكانيكا نيوتن هائلة، كما أن عملية اكتشاف قانون التربيع العكسي (ولو أن البرهان الكامل معروض في الكتاب، وهو كغيره من الإصدارات الرياضية يحجب أكثر مما يكشف عنه) تدل على قوة إبداعية غير قابلة للتفسير.

وكما ناقشت الصالونات نظرية نيوتن، دار جدل كثير في الرأي العام حول نظرية أينشتين في بواكير القرن العشرين. وتختلف قصة أينشتين عن قصة نيوتن. إذ ليس هناك سر وراء هذا الذي كان من الضروري أن يحدث. فلقد قدم أينشتين إسهامين بارزين كان أحدهما في عام ١٩٠٥، وكان الثاني بعد عشرة أعوام. على أن الشهرة العامة قد جاءت بعد الحرب العظمى، ومن ثم اتجهت الأنظار إلى الإسهامين معا. ففي عام ١٩٠٥ انصب اهتمام أينشتين على مشكلة سرعة الضوء. وكان من المعروف منذ أواخر القرن السابع عشر أن الضوء ينتقل من مكان لآخر بسرعة عالية معينة، . وبحلول عام ١٩٠٥ صار واضحا أن هناك شيئا ما يدعو للتساؤل فيما يتعلق بسرعة الأجسام عند مقارنتها بالضوء وبطبيعة سرعة الضوء نفسه. وبذلت محاولات لتوضيح هذا الموقف بالنظر إليه على أنه سمة من سمات المغنطيسية الكهربية (والتي تصادف أن كان لدى العلماء مجموعة كبيرة من الحقائق التجريبية عنها)، وكان حل أينشتين مختلفا بشكل جذري. فقد لفت الانتباه إلى أن وصفنا للأحداث حين وقوعها عند نقطة معينة في الفضاء وفي زمن معين، ينطوي على افتراض ميتافيزيقي مسلم به، أي أن حدثا ما (بعيدا) كان له زمن وحيد لحدوثه، فكل ما يستطيع المراقب أن يكتشفه حقيقة بالقياس ـ الذي يقتضي بالضرورة إرسال واستقبال إشارات بين المراقب والحدث ـ هو زمن نسبي إليه (أي إلى المراقب)، والافتراض الميتافيزيقي بأن هذا الزمن النسبي لا يتوقف في الحقيقة على مكان المراقب، صار من السهل إدراك خطئه، لأنه يؤدي إلى تناقض. وبإسقاط هذا الافتراض الخاطىء، يتوقف اعتبار الزمن خاصية رقمية لحدث ما. وبدلا من ذلك علينا أن نربط هذا المقياس الرقمي بالعلاقة بين الحدث والمراقب. ومن بين النتائج الغريبة لما تقدم، ذلك الموقف المعروف لرائد الفضاء الذي يعود بعد رحلة طويلة ليجد أن الوقت الذي انقضى معه، أقل

من الوقت الـذي انقضى مع غيره من البشر الذين لم يبرحوا وطنهم، ولا يعـد هذا لغزا إلا بالنسبة لمن يتمسكون بالمفهوم القديم عن زمن وحيد للحدث البعيد.

ولقد جذبت هذه الفكرة الغريبة لما يحدث لرائد الفضاء انتباه الناس إلى أينشتين، وإن لم تكن هي السبب الوحيـد لذلك. فالسبب ـ وفي هذا ما يجعلنـا نشيد بأولئك الذين اهتمـوا بهذه الأمور في العشرينيات، حتى وإن لم يفهموا المصطلحـات الفنية ـ هو أن أينشتين قـد خطا الخطوة الأصيلـة الشجاعة نحـو التساؤل عن مفهوم الـزمان واقتراح إصلاح جذري له. ولم يجد الجمهور في هذا الإصـلاح ما يرضيه، إذ كان ضد أفكاره البديهية، ولكن الجمهور أدرك أن المفهوم الـذي لديه عن الزمن أصبح موضع تساؤل. ومن المعقول أن نصف مثل هذا العمل الخلاق المبدع بأنه عبقري.

ولكن هذا الوصف في رأيي يكـون أكثر ملاءمة عنـدما يطبق على إسهام أينشتين عام ١٩١٥، الذي كان موضوعه هـو التوفيق بين نظرية الجاذبية لنيوتن وبين النتائج التي توصل إليهـا أينشتين في عام ١٩٠٥ عن الزمن. وهو أكثـر ملاءمة، لأن بحث عـام ١٩١٥ يقوم بثـلاثـة أشياء مـدهشة تمامـا. فهـو في المقام الأول يشكك في قـوة الجاذبية الخفية الغامضة التي اضطـر «عصر العقل» بحكم الظروف أن يجيزها. وهو يعود إلى ما قبل نيوتن، إلى جاليليو، إلى ملاحظة أن جسمين ثقيلين لهما وزنان مختلفان يسقطان بسرعة متساوية حين يطلقان في مجال جاذبية. لقد قال أينشتين إن هذا يتيح إمكان تحليل الظـواهر من وجهة نظـر جديدة، فبـدلا من النظر من نقطة ثـابتة على سطح الأرض عليك أن تنظر من وجهـة نظر السقوط الحر (للأجسام). وأيـا كانت الأشياء التي قد تقيسهـا من حولك، فلن تكون الجاذبية واحدة منها، لأنـه في حالة السقـوط الحر، يتأثـر كل شيء بـدرجـة متساويـة. ونحن نـرى الآن على شـاشـات التليفزيون رواد الفضاء وهم في حالة السقوط الحر هذه تماما، بحيث أصبحت حالة انعدام الـوزن شيئا عاديـا. أما في القرن التاسع عشر، فقـد كانت هذه الفكـرة صعبة التخيل حتى بـالنسبـة لجول فيرن الذي كـون عنهـا فكـرة خـاطئة، وحتى بـالنسبـة لأينشتين نفسـه الـذي اقتضى منـه تخيل هذه الفكـرة في عـام ١٩١٠ قـدرا كبيرا من الجهد. ولهذا كـانت أولى خطواتـه المدهشة هي إلغـاء فكرة نيوتـن عن مجال الجاذبية بتبني وجهة نظر مختلفة.

ولكن مـاذا كانت هـذه النظرة الجديـدة؟ إن الكواكب يجب أن تظل دائرة حـول الشمس، لا أن تتحرك في خطوط مستقيمة، كما سيكون عليها أن تفعل تحت انعدام الضغوط. ويحدث هذا ببساطة، لأن التغيير في نقطة الـرؤية هو تغيير مقيد بموضع معين. ولكن عند ما يبتعـد المرء أكثـر فأكثـر، تبدأ بقـايـا مجال الجاذبية القـديم في الارتـداد، لأن نقطة الـرؤية تتـوقف عن أن تكون هي النقطـة الصحيحة التي تقـوم بإلغائه، لأنها لا تكـون قابلة للتطبيق إلا هنـاك حيث بدأنـا. وكانت الخطوة الثـانية المدهشـة لأينشتين (وهي التي يدين فيهـا بعض الشيء «لصديقي» العـالم الريـاضي مارسيل جروسمان) هي البحث عـن كيفية صياغة مشكلة ربط المجـال المتغير بوجود الشمس. غير أن هـذا يؤدي إلى الخطـوة الثالثة المدهشـة. فتكنيك (أسلـوب) هذه الخطـوة، رغم أن كـلا من أينشتين وجـروسمان اشتقـاه من أعمال العلماء الإيطـاليين المشتغلين بـالهندسـة التفـاضلية في القـرن التـاسع عشر، هو في الحقيقـة مجرد تعميم لنظرية جاوس عن انحناء المسطحات. ولكن الأمر لم يعد الآن أمر سطح ذي بعدين فقط، بل كيان منحن مركب ذي أربعة أبعـاد. والأبعاد الأربعة ضرورية بسبب دمج كل من زمـان ومكان (موضع) الحدث (حيـث لم يعد للحدث زمن وحيـد، بل زمن يتوقف على مكـانه بـالنسبة للمراقب). وانحنـاء هذا الكيـان (المركب) الذي يُحدِثُ الآن مـدارات الكـواكب، ينشأ هـو نفسه عـن وجود الشمس. وبـدلا من انـدفـاع الكواكب بطريقة قسرية غامضـة تجاه الشمس تشاهد الكواكب الآن وهي تتحرك في أكثر الممرات استقامة في فـراغ منحن بسبب وجود الشمس. ويمكن لو شئنا ذلك، تصور هذا الكيـان المنحني وكأنه ممدد في فراغ ذي أبعـاد أعلى، تماما كما كان السطح المنحني الذي وصفـه جاوس يمتد في فراغ ثلاثي الأبعـاد. ولكن لا ضرورة للعذاب الذهني الذي يتطلبه تصور كهذا، لأن أينشتين ـ مستعينا بفكرة جاوس (عن المبرهنة التي تقع خارج المألوف) ـ لا يستعمل سوى المقادير الكمية التي يمكن لسكان هذا الكيان القائم على فروض رياضية قياسهـا وبحثها، فلم نعد كائنات أسطورية ذات بعدين. وهكذا تـوج أينشتين في عام ١٩١٥ إعادة صياغته لفكرة الـزمن التي قدمها عام ١٩٠٥، بفكرة عن المكان لا تقل عنها ثورية. ولقد اعتبر (الرأي العام أو جمهور المشتغلين بالعلوم الطبيعيـة) أفكار أينشتين عن الزمان والمكان بوجـــه خاص ضربا

من العبقـرية، وهو حكـم صائب ليس فقط لصحـة هذه الآراء ووضوحهـا، ولكن لاستخدامها للمجالات المختلفة بشكل موحد بفضل تلك الخطوة المبدعة.

أما مثـالي الأخير عن العبقرية في تطبيق الـرياضيات، فقـد نال استحسانـا جماهيريا أقل، ولكن ما فيه من إبداع وبصيرة نفاذة، لا يقلان بأي حال من الأحوال عما لدى كل من نيوتن وأينشتين. ولقد كان المتصـور في مبدأ الأمر أن هذا التطبيق يقتصر على النشاط الفعال للـرياضيـات، ولكنه في الواقـع أوسع من ذلك بكثير، لأنه يطبق تقـريبا على كل تفكير مركب. أما الرياضي المعني فهو النمسوي جودل*، وكان ذلـك في عام ١٩٣١. وأفضل طريقـة لإدراك مضمون اكتشـافه الأصيل، هو اعتبـاره شبيها بـالمخططات التي وضعها هلبرت والتي ذكرتها آنفا، وذلك لمحاولته وصف طبيعـة الرياضيات وكأنها عائلة متشابكـة من نظم صـورية أو شكليـة، لكل منها مسلماتـه وقواعـد استدلالـه لاستنباط المبرهنات من المسلمات. وأقول «أفضل طريقة» لأن جودل صوب نيرانه بالفعل إلى هدف مختلف، وهو كتاب (برينكيبيا ماثيماتيكا**)(٤) لراسل وهوايتهد، وهو محاولة ممتازة وإن كانت قد فشلت في إيجاد أسـاس منطقي محكم للرياضيات. ومن ناحيـة أخرى، كانت الفكـرة المقصودة من أحـد أنظمة هلبرت الصـوريـة أنه يمكن أن يطبق على بعض فـروع الـرياضيـات مثل الهنـدسة، وأن المسلمات وقـواعد الاستـدلال يمكن عنـدئذ اختيارهـا بأحسن وسيلة مـلائمة لتوفير براهين «لكل» النتـائج الهندسية (ومن هنا جـاءت خاصية الكمال). أما عن نظام كهذا ـ كما سبق أن أشرت ـ فإن المرء يود لو يطمئن ـ بطريقة يقينية ـ على تماسكه أو اتساقه***.

---

* كـورت جـودل (١٩٠٦ ـــ ١٩٧٨) منطقي وريـاضي أمـريكي ولـد في مملكة النمسـا ـــ هنغـاريـا (المترجم).

** «أصول الـرياضـة» كتاب أسـاسي في فلسفة الريـاضيات يقع في ثـلاثة مجلـدات، أصدره راسل بالاشتراك مع هويتهد (١٩٠٠ ـ ١٩١٣) (المترجم).

*** يكون النظام الرياضي متماسكا أو متسقا إذا كان خاليا من التناقض. والتماسك ـ أو الاتسـاق ـ ببساطة هو الخلو من التناقض، وهذا بطبيعة الحال هو الشرط الذي لا غنى عنه لصحة أي تفكير. وإذا كان العقليـون والمثاليون يشترطـون التماسك أو الاتساق للحكم على صدق أي عبـارة أو فكرة أو نظـام معـرفي، فإن التجـريبيين أيضا لا يقبلـون التنـاقض، بل إن الجدليين ـــ مثل هيجل ـــ لا يمكنهم أن يستغنوا عن اشتراط التماسك والاتسـاق، على الرغم مـن اختلاف موقفهم من التـناقض أو قـوة السلب التي يعتبرونها القانـون الأسـاسي المحرك للفكـر والـوجود، وتطـورهما أو صيرورتهما المستمرة (المراجع).

وبحلـول عــامن ١٩٢٩ نجح هلبرت وزمـلاؤه في البرهنــة على أن كثيرا من نظمهم الصوريـة (الشكلية) ستكون متماسكة لو، وفقـط لو، أن النظام الخاص بعلـم الحساب كان متماسكـا. وما أوضحه جودل حينئذ هـو أن أي نظام صوري كهذا، يشترط فيـه فحسب أن يكون نظاما مـركبا بما يكفي لأن يشتمل على علم الحساب (العد). ومثل هذا النظام يعـاني من أحد عيبين: فهو إما أن يكون غير كامل. ونتيجة كهذه تصدم فكرتنا كلها عن تقنين الرياضيات عن طريق مجموعة ثابتة من الافتراضات. بيد أنها تقـوم بأكثر من ذلك. لأن هذه الطريقة التي ثبت نجاحهـا في الريـاضيات بصورة واضحـة، قد تم التوسـع فيها بشكل كبير حتى أصبحت نموذجا للبحث في مجالات كثيرة مختلفة، بحيث نجد جودل في الحقيقة يلفت النظر إلى أوجه القصور الخطيرة في الطـريقة التي نسير عليها في البرهنة على صحة أي شيء.

ويواصل جـودل حملته الشديـدة في حالة الـرياضيـات بوجه خـاص. ذلك أنه حسب طريقـة هلبرت في بناء النظم الصوريـة، قد يقبل الإنســان على مضض فكرة عدم الكمال، كدلالة على أن أي نظام يظل صالحا إلى أن يتطور الموضوع تطورا يجعلنا نحتاج إلى نظام آخر. ولكن في حالـة عدم وجود نظام صحيح أو نظام أفضل بشكل مطلق، فإننـا سنحتاج من بـاب أولى إلى نوع مـن التأكد من تماسكـه. ولكن برهـان جودل يقوم على عرض نتيجة تكون «واضحـة الصحة» لو كان النظام متماسكا، وإن يكن مع ذلك غير قابل لإثبات صحته. ومن بين هذه النتـائج المتنوعة، توجد نتيجة واحدة يكـون السبب في وضوحها هـو ببساطة أن النظـام متماسك. . وعلى هذا فإن النتيجة المترتبة على بـرهان جودل هي أننا لن نستطيع أبدا الحصـول على التأكد الذي نرغب فيه من تماسك النظام.

إن اكتشـاف أوجه القصور التي تتضمنهـا عمليات البرهنة التي نقوم بها لهو عمل عبقري في الـواقع. بيد أن دهشتنا من هـذا تزداد بمجرد تعرُّف بنيـة البرهان. فأولا أي دور يمكن أداؤه بذكر علم الحساب؟ والإجابة هي أنه إذا كان النظام مركبا بدرجة كافية للتعبير عن علم الحســاب، فمن الملائم أيضا أن نتحدث عن صياغـاته وبناء جمله وهكـذا، كما في اللغة الطبيعيـة تماما. (والسبـب ببساطـة هو أن النظـام يصاغ

بأبجدية محدودة بحيث يمكن ترقيم التعبيرات الموجودة في النظام ووصفها عن طريق الإعداد) . ولكن يمكن القول ثانيا إنه بمجرد بروز مقياس الاعتبار الذاتي هذا، فإن اللغات الطبيعية تظهر بها بعض التناقضات وعلى هذا إذا كتبت :

[الجملة التي بين القوسين الموجودين على هذه الصفحة خاطئة]

ثم تساءلت عن صدق أو كذب هذه الجملة فإن الافتراض بأنها صحيحة سيؤدي بي إلى استنتاج أنها كاذبة والعكس صحيح(٥) . وعنصر التناقض على أية حال يأتي نتيجة لاستخدام مفهوم الصدق. والمفهوم الأساسي المناظر في النظام الصوري لهلبرت ليس هو الصدق، ولكن إمكان البرهنة (على صحته) ابتداء من المسلمات وصدق ما هو قابل للبرهنة، خاصية مشتقة تعتمد على صدق المسلمات وتماسك النظام. ولهذا يستبدل جودل «بالكاذب» ما «لا يقبل البرهنة عليه». ولو كان النظام الشكلي أو الصوري مركبا بدرجة تكفي لأن يتضمن علم الحساب، فإنه يستطيع عندئذ دراسة جملة، كما يمكن استخدام الجمل المرقمة بدلا من الأقواس القائمة، وبذلك تصبح جملة جودل على النحو التالي :

[الجملة رقم كذا وكذا غير قابلة للبرهنة .]

ويمكن الآن (وهنا تكمن الدقة القصوى لبرهان جودل الذي اتسم من قبل بالدقة الشديدة) استبدال «كذا وكذا» برقم معين، بحيث تكون النتيجة جملة رقمها هو الرقم نفسه الذي ذكر فيها. وبهذا الرقم الخاص، تؤكد الجملة عدم قابليتها للبرهنة، ولنسأل الآن عن صدق هذه الجملة أو عدم صدقها، فلو كانت صادقة فستكون عندئذ جملة لا يمكن إثباتها من المسلمات رغم أنها جملة صادقة. . وفي هذه الحالة يكون النظام غير كامل. ولو كانت كاذبة، فيجب عندئذ أن تكون الجملة قابلة للإثبات، بحيث تقدم المسلمات برهانا على جملة كاذبة، ويكون النظام غير متماسك.

وهكذا أعاد عرضي النهائي للعبقرية مناقشتي للموضوع دورة كاملة. فقد بدأت بالإصرار على أن البرهان هو العملية الرياضية الجوهرية. وها أنذا أنتهي بلفت النظر إلى عرض جودل المذهل الذي يوضح مدى الضعف الكامن في مثل هذه النظرة لعلم الرياضيات. أي أن العبقرية تتساءل عن أسسها نفسها بطريقة تمثل نمط تفكير القرن العشرين أصدق تمثيل.

الفصل الحادي عشر

العبقرية والاضطراب العقلي

تاريخ أفكار متعلقة باقترانهما

نيل كسل

أجمل الأشياء هي تلك التي يوحي بها الجنون ويكتبها العقل.

أندريه جيد[1]

عندمـا عبر القدماء ـ كما فعلـوا بصورة مختلفة ـ عن فكـرة أنه «لم توجد أبـدا أية موهبـة فطريـة عظيمة ingenium دون مس من جنـون dementia»[2]، فـإنهم لم ينسبـوا إلى الموهبة الفطـريـة أو إلى الجنـون معاني تترجم بطـريقـة مقنعـة إلى عبقريـة وجنون، والارتباط الطويل بين الاثنين، والمستمر حتى اليوم، يبدأ في القرن السادس عشر. وربما لم يدهش جمهور شيكسبير من لفتته الذكية إلى أن:

المجنون والعاشق والشاعر
يؤلف الخيال بينهم أجمعين

.. (حلم ليله صيف)*

فالمجنون في حالة هذيان، والعاشـق مستثار، والشاعر شديد الاهتياج، وسرعان ما سمعوا منه فضلا عن ذلك، أن:

---

* من مسرحيـات شيكسبير كتبهـا ما بين عـامي ١٥٩٥، ١٥٩٦ وطبعت عـام ١٦٠٠ وهي مسرحيـة كوميدية (المترجم).

الحب مجرد جنون، وأنا أقول لكم إنه يستحق أن يحبس في بيت
مظلم و(يُجلد) كالمجانين.

(كما تهواه)*

ومع ذلك فإن إشارته إلى الخيال كانت شيئا جديدا. وكان على القرنين السابع عشر والثامن عشر أن ينزلا «العقل النبيل الجليل» باعتباره الصفة الرئيسية لعظماء الرجال، عن عرشه الرفيع، ويستبدلا به الأصالة والخيال. وحلَّ الفنان بوصفه أرفع الكائنات شأنا، محل الحكيم. وولدت الفكرة الحديثة عن العبقرية مع هذا التغيير، وحملت كل الكتابات اللاحقة عن العبقرية فكرة مؤداها أن الذكاء المفرط ليس هو الشرط الأساسي لوجودها، وفي نفس العصر بدأ التقييم المستنير للجنون. ولقد أدى الوصف المنهجي في القرن السابع عشر إلى بداية الفهم العلمي. وخلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، أتاح التقدير الصحيح للاضطراب العقلي فرصة استكشاف علاقته بالعبقرية.

ومع ذلك فقد كان شعراء القرن السابع عشر وكتاب المقالات والفلاسفة هم الذين أكدوا فكرة ارتباط العبقرية بالسوداوية. وأعلن روبرت بيرتون** في عام ١٦٢١ [٣] أن «كل الشعراء مجانين» وأضاف إليهم الفنانين والفلاسفة حرصا على التوازن المطلوب. والبيتان التاليان لدرايدن اللذان يقولان:

العقول العظيمة مرتبطة يقينا بالجنون على نحو وثيق
والحواجز الرقيقة هي التي تفصل بعضها عن بعض [٤].

هما أكثر شهرة من الفكرة نفسها التي عبر عنها باسكال*** قائلا: «المفكر العظيم متهم بالجنون تماما كالمجرم العظيم» [٥]. وبعد قرن ونصف كان لامارتين**** والذي تأثر كما سنرى بالنظريات السائدة آنذاك، أكثر تطرفا وهو يشير إلى «هذا المرض الذي نسميه بالعبقرية». وقد فسر ذلك بقوله:

---

* كوميديا لشيكسبير يحتمل أن يكون قد قدمها حوالي عام ١٥٩٩، لكنها لم تطبع قبل عام ١٦٢٣ (المترجم).

** روبرت بيرتون (١٥٧٧-١٦٤٠) رجل دين إنجليزي وعالم وكاتب، اشتهر بكتابه «تشريح مرض السوداء» (الميلانخوليا) الذي ظهر عام ١٦٢١ (المترجم).

*** بليز باسكال عاش في القرن السابع عشر، فيلسوف فرنسي ورياضي وعالم طبيعة وصاحب «الخواطر» الشهيرة (المترجم).

**** لامارتين (١٧٩٠-١٨٦٩) شاعر رومانسي فرنسي ومؤرخ ورجل دولة (المترجم).

«تحمل العبقرية في ذاتها مبدأ الهدم، والموت، والجنون، كما تحمل الثمرة في باطنها الدود»(٦). ولقد عبر أمثال هؤلاء الكتاب بحرية عما كان في ذلك الوقت مجرد معتقدات. فلم يفحص أحد منهم علاقة الفكرة بالمرض، لا بالتحقق منها ولا بتفسيرها. وبدأت تظهر في القرن التاسع عشر أصوات أكثر اعتدالا، وأكثر تصميما وتعقلا في التعبير عن شكوكها. وكتب أسكيرول* أشهر طبيب نفسي في عصره في كتابه عن «الأمراض العقلية» يقول:

لقد قال درايدن إن أصحاب العبقرية والمجانين شديدو القرب من بعضهم البعض. وإذا كان معنى هذا أن الذين يتمتعون بخيال نشيط جدا أو مضطرب جدا ولديهم أفكار رفيعة جدا أو متقلبة جدا يبدون شيئا من التشابه مع المجانين، فإن هذا صحيح. ولكن إذا كان المعنى المقصود هو أن الذكاء العظيم يخلق الاستعداد للجنون، فإن هذا خطأ. فأعظم العباقرة في العلوم والفنون، وأكبر الشعراء وأنبغ الموهوبين من المصورين، قد احتفظوا بسلامتهم العقلية إلى أرذل العمر. وإذا كان أحد قد رأى مصورين أو شعراء أو موسيقيين أو فنانين وقد أصابهم مرض عقلي، فإن الذي حدث في الواقع هو أن هؤلاء الناس في ذروة خيالهم المتوقد بالنشاط قد ساروا في حياتهم من النقيض إلى النقيض، لقد كانوا أكثر من غيرهم من الناس عرضة لأن تؤدي بهم شخصياتهم إلى مثل هذا الوضع. والسبب في فقدانهم لعقولهم لا يرجع مطلقا إلى أنهم قد مارسوا ذكاءهم، كما لا ينبغي مطلقا أن نلقي اللوم على أعتاب العلم أو الفن أو الأدب. فالذين وهبوا قدرات عظيمة في الفكر أو الخيال يشعرون بالحاجة الشديدة إلى إثارة أحاسيسهم. وتحت إلحاح الحاجة الشديدة إلى هذا الشعور، يستسلم معظم المصورين والشعراء والموسيقيين في أسلوب حياتهم لكثير من التجاوزات التي تعتبر بالنسبة لهم، أكثر من الدراسة المفرطة، هي العلة الحقيقية للجنون(٧).

لقد راقب اسكيرول عددا لا يحصى من مرضى العقول من كل دروب الحياة، وعرف الموضوع الذي يكتب عنه معرفة دقيقة. ولهذا استطاع أن يدحض التعميم الذي وقع فيه درايدن وأن يقدم تفسيرا للحالات التي يتعرض فيها العباقرة للجنون.

* جان اتين دومينيك اسكيرول (١٧٧٢-١٨٤٠) طبيب للأمراض العقلية، فرنسي وأحد مؤسسي الطب النفسي، وكان له دور كبير في تحسين علاج المجانين (المترجم)

وشاهد تشارلز لامب* كذلك عن قرب حالات المرض العقلي، وأقر باستحالة أن ينتج المجانين أعمالا عظيمة. ففي مقاله «عن الصحة العقلية للعبقري الحقيقي» كتب يقول: «بعيدا جدا عن موقف القائلين بأن الموهبة العظيمة (أو العبقرية بأسلوبنا المعاصر في الكلام) ملازمة بالضرورة للجنون، فإن أعظم الموهوبين على النقيض من ذلك هم دائما أعقل الكتاب. ومن المستحيل على العقل أن يتصور أن شيكسبير كان مجنونا»(٨).

وكلما خضعت العلاقة بين العبقرية والاضطراب العقلي للفحص الدقيق بدا أنها تتناقص. والواقع أن العبقرية ـ وهي أروع زهرة تتوج الجهد البشري ـ تقف للوهلة الأولى في مقابل الحالة المتدنية للمرض العقلي، بحيث يتعذر علينا أن نتصور وجود علاقة بينهما. ومع ذلك فقد ظلت موضع التفكير المستمر لما يقرب من أربعمائة عام. وعلينا الآن أن نبحث عن أسباب ذلك. ولكي نقوم بهذا يتحتم علينا أن ننتزع بعض الخيوط التاريخية من مفهوم العبقرية المتطور.

وأول هذه الخيوط هو فكرة الانفعال. وإذا توجهنا إلى ديدرو سمعناه يقول: «لقد عشت طوال حياتي أدافع عن الانفعالات القوية، فهي وحدها التي تحركني. وفنون العبقرية تولد مع الانفعالات وتموت معها»(٩). (ومن هذا) نتبين في الحال أن الانفعال المفرط ـ النوبة ـ يحمل في طياته علاقة وثيقة بالجنون. ألم يلفت النظر إلى هذا في وقت سابق كل من يونج** شافتسبري***؟ فالعبقري الذي تتملكه

---

* تشارلز لامب (١٧٧٥-١٨٣٤) ناقد إنجليزي رومانسي ومن أعظم كتاب المقال الفني. من أشهر أعماله كتابه الذي وضعه للأطفال وهو حكايات من شيكسبير (١٨٠٧)، وقد ألفه بالاشتراك مع شقيقته (المترجم).

** توماس يونج، أحد علماء الطبيعة وفلاسفتها الإنجليز في أوائل القرن التاسع عشر، شارك في الخلاف الذي دار في عصره ومنذ القرن السابع عشر حول طبيعة الضوء والطاقة، وأيد النظرية الموجبة عن الضوء ـ من أهم أعماله محاضرات عن الفلسفة الطبيعية (١٨٠٧) ـ (المراجع).

*** أنطوني آشلي كوبر شافتسبري (١٦٧١-١٧١٣) يمثل المدرسة الإسكتلندية في الفلسفة الإنجليزية في بواكير عصر التنوير، أكد استقلال الأخلاق عن الدين وعن النزعة الآلية والطبيعية، وبين أنها قائمة في طبيعة الإنسان كفرد، وبخاصة في طبيعته الذاتية وميوله الجمالية. والمثل الأعلى لديه هو التناغم الجمالي للحياة الإنسانية. أثر تأثيرا كبيرا في بعض فلاسفة التنوير الإنجليز، كما أثر في النزعة الجمالية عند فنكلمان وهردر وجوته وشيلر. من أهم أعماله خصائص الناس والعادات والآراء والعصور (ويضم أروع وأشهر أعماله وهو الأخلاقيون) وكذلك رسالته عن الحماسة (المراجع).

الحماســة يمكن أن يتلقى الإلهام، ومــا أن يبــدأ العمـل حتى لا يعــود هــذا الشاعـر[. . . . . .] يعرف مـا يفعله . . إنـه مجنون. وهـذا الخطيب[. . . .] لا يعود يسيطر على نفسه . . . إنه مجنون»(١٠) .

وحين كان العمر يتقدم بديدرو تراجع، كما فعل جوته، عن منح الانفعال الدور الـرئيسي في العبقريـة، رغم أنه لم يقلل أبـدا من شأنـه . ولقد أدت كل من الملاحظـة والعقل الدور الأكبر في هذا . ومثل هذا التغيير يعد نقمة ونعمة ترجع إلى كبر السن . واعتقد ديـدرو كذلك أن العبقريـة التي لا تقبل في رأيه التبسيط ويتعـذر تحليلها إلى الأجزاء التي تتكون منهـا، تتضمن التطوير لجانب واحد في الإنســان، وهذا نوع من الشذوذ الذي يجعل منه ماردا وحشيا .

ولقد نـاقش ديدرو أمـرا آخر له كـذلك أهميته عند بحث العـلاقة بين العبقـرية والجنون . فقـد راح يفكر بطريقة غير محددة فيما إذا كـان ينبغي اعتبار العبقريـة شيئا مفضلا عن الإنسان، مَلَكَةً (أو قدرة) يمكن تأملها بطريقة تجريدية، بحيث يمكن أن نتحدث عن إنسان «يمتلك عبقرية»، أو ما إذا كان ينبغي علينا من ناحية أخرى ألا نعتبر عبقـرية هـذا الإنســان عامـلا منعزلا، بل (نعتبر أنها) قـد حـولته (تحويـلا جوهريا)، بحيث أصبح مشبعا بها كلية، وغدا عبقريا أو «صاحب عبقرية» .

ويعكس هذا الجدل بصورة دقيقـة إلى حد كبير، خلافا قديم العهـد عن الطريقة التي ينبغي أن نفكر بها في المرض . ولا شك في أن جوته قد أخذ بوجهة النظر الأولى، وهي أن العبقرية تتألف من طـاقة فريدة أو تنظيم للطاقة . ومنـاقشة العبقرية كشيء يمكن التفكير فيه بمعزل عن الإنسان الذي «يملكها» ـ إذا جاز هذا التعبير ـ يجعلها مفهوما أكثر مرونة وطواعية . ثم إنها أيضا تقدم تفسيرا للإنسان العبقري، الذي يكون خـارج المجال الخاص بإنجـازه الـرفيع، أعني بـاستثناء أوقـات خـاصة وفي ظـروف خاصة، شخصا عاديا يمكننـا أن نتكلم معه وأن نكون في صحبته . يقول ابن شقيق رامو بطل قصة ديدرو «اللابطل والكاذب الوغد» : «هذا هو الذي أحبه في أصحاب العبقرية، أنهم يصلحون فقط لشيء واحد، أما فيما عدا هذا فهم لا شيء»(١١) .

ولقد اعتقـد ديدرو أن العبقـرية مكتسبة من الطبيعـة، وسرعان مـا انتقلت هذه الفكرة إلى ألمانــيا، ثم تسربت إلى «الفلسفـة الطبيعية» والأفكــــار الرومــــانسية

لحركة «العاطفة والاندفاع». ويقول بورتر Porter: «مع الرومانسية»، بطبيعة الحال توثقت عرى الرباط الذي لا ينفصم بين الجنون وبين العبقرية الفنية، واسترد طبيعته كتجربة من تجارب الحياة الشخصية»(١٢). ويضيف بكر Beker إلى ذلك قوله: (أن نسبة كبيرة من العباقرة الرومانسيين بوجه خاص أدوا دورا أساسيا في تحولهم إلى ضحايا، كما أوجدوا عن قصد أو غير قصد انطباعا أسهم في «فرض» الآخرين عليه صفة «الجنون». وقد أضفى «الهوس» على العبقري خاصية غامضة وغير قابلة للتفسير ساعدت على تمييزه عن الإنسان النمطي والبورجوازي وغير المتحضر، والأهم من ذلك أنها ميزته عن «صاحب الموهبة» (فحسب)(١٣). ولعل الفنانين والكتاب الرومانسيين لا يزالون يحنون لتلك الفكرة.

وبعد ذلك وطوال الجزء الأخير من القرن التاسع عشر، حدث أغرب وأتعس وأفسد ربط للعبقرية بالاضطراب العقلي. وقد دفعت سلسلة من الأخطاء والتوريات السمجة نظريات التحلل المرضى إلى مكان الصدارة. وكانت الأفكار المتعلقة بالتطور حينئذ مثيرة لأوروبا بأسرها. وتمت الموافقة على نطاق واسع وعلى حدوث نوع من انتقال الخصائص الوراثية من جيل إلى جيل. وقدم دارون فكرة الانتخاب الطبيعي، لكن الآلية التي تتم بها عملية التطور كانت في منتصف القرن ما تزال بعيدة عن التقدير الصحيح.

وقد افترضت نظريات التحلل أن ثمة عملية مزدوجة تسبب الحالة القابلة للتوريث. فهي قد تنشأ من مرض عضوي، وقد تحدث نتيجة لسلوك أخلاقي معيب. وكان أحد الآراء المقترحة أن المرض ينشأ عن الإثم، ولهذا أطلق على ضحايا التحلل اسم المنحرفين، أو بصورة أكثر تعاطفا وإن لم تقل عما سبق وضوحا، اسم المتدهورين (أو المتحللين).

وفي ألمانيا عبَّر جريزنجر عن رأيه فقال: «كلما سمعت عن وجود عبقري في أسرة، سألت مباشرة عما إذا لم يكن فيها معتوه أيضا»(١٤). غير أن النظرية من ناحية ثانية كانت أكثر تطورا في فرنسا، وذلك بتأييد من الطبيب «مانيان» واسع النفوذ. واعتبر إدمان المشروبات الكحولية ومرض الزهري بجانب مجموعة كبيرة من الحالات التي استقر الرأي الآن غالبا على أنها مكتسبة، اعتبرت مدمرة لا للفرد وحده، بل لأولاده وكل

الأجيال التاليـة، إلى أن ينتهي الأمر بالقضاء على الذرية كلهـا. فقد يصاب نسل الجيل الأول باستعدادات عصبية، وقد يعاني الجيل الثـاني من الذهان أو البله. وقد افترض أن العبقـرية يمكن أن تكـون إحـدى هذه النتـائج المرضيـة، وارتبط الصرع بـوجه خـاص بـالعبقريـة. وقام مـورو دي تور بـرسم شجرة تطـورية سماهـا شجرة الحالات العصبيـة الوراثية والفردية*، احتوت فروعها على الأمراض التي تصيب أعضاء الحس، وأمراض الـوهم، والاضطـرابات المزاجيـة، والآلام العصبيـة، وأنـواع العصاب، وأمـراض المخ والحبل الشوكي المعديـة، والبله، وإدمان المشروبات الكحولية، والبغـاء، وقرب القمة وضع الذكاء النـادر في العلوم والموسيقى والفنون. ولقد بدأ مورو كتـابه بهذه الحجة «إن هذه الاستعـدادات العقلية التي تعمل بطـريقة يصبح معهـا إنسان متميزا عـن الآخرين بأصالة فكره، أو بفطنته أو بغرابة أطواره، أو بقوة عاطفته الجامحة أو بذكائه الفائق، إنما تنشأ كلها من نفس الأسباب العضوية مثل المشكـلات الأخلاقية المتنوعة (التي نسميها الآن المشكلات العقلية)، التي يعبر عنها الجنون والبله تعبيرا كاملا»(١٥). وقد رسخت النظرية جذورها أيضا في إيطاليا وبخاصة في عمل لومبروزو**، ففي كتابه «العبقرية والجنون» كتب يقول إن «العبقـرية هي ذهان انحلالي حقيقي»، ثم يـلاحظ «كثرة ظهور العبقريـة بين المجاذيب، وكثرة المجانين بين العبـاقرة». ويذكر أنـه «تمكن من اكتشـاف عـوامل انحلال متنـوعة في العبقـرية، هي أسـاس وعلامـة كل أشكال الشـذوذ العقلي الفطري تقريبـا (والموروث هو المعنى المقصود هنا). إن عمالقة الفكـر يكفِّرون عن تفوق قواهم العقلية بـالتحلل والذهان»(١٦) وفي الإنجليزية نـادى جيه. ف. نِسْبِتْ بأفكار مماثلة، وزعمت دراستـه المعنونـة «جنـون العبقريـة» الصادرة عـام١٨٩١ أنها سجلت شذوذا عقليا بارزا في شخص كل بريطاني شهير أو في أسرته.

وفي كتاب هنري موديزلي «علم أمراض العقل»، الذي ظهر في الفترة التي كانت فيها نظرية التحلل في أوجهـا، احتفظ المؤلف بفتور نسبي تجاه مثل هذه الأفكـار، ولكنه أثار فكرة تغير فسيولوجيا الأعصاب عند كل من العباقرة والمجانين. فهو يقول:

* العنوان المذكور بالمتن هو «Etat nerveux héréditaire idiosyncrasique»

** تشيـزار لـومبروزو (١٨٣٦-١٩٠٩) طبيب إيطـالي وبـاحث في علم الجريمـة، وأستـاذ للطب النفسي في جامعة بـافيا، ثم أستاذ للأنثروبولـوجيا المتصلة بالجريمة بجامعـة تورين، ادعى وجود نمط إجرامي، حيث كان يرى أن الجريمة وراثية (المترجم).

«الحقيقة التي لا يرقى إليها الشك، هي أنه حيث توجد سمة وراثية في أسرة ما، فإن أحد أعضائها قد يظهر أحيانا عبقرية ضخمة، بينما يكون عضو آخر مجنونا أو مصابا بالصرع. ولكن هذه الحقيقة لا تثبت في الحالتين أكثر من وجود حساسية طبيعية شديدة في التكوين العصبي، وأن هذه الحساسية قد اختلفت في كل حالة تحت تأثير الظروف الخارجية أو الحالات الداخلية».

ومن الطبيعي أنه لم يجد الحالتين معا في نفس الفرد، إذ إن أي مجنون تعوزه القدرة على الاستيعاب الذهني الهادىء والمتواصل والكامل، ولابد أن يكون عاجزا عن التطور العقلي في مراحله العليا وعن[. . . .] الخيال الخلاق بحق[. . . .] إنه ليس سليما ولا واسع الإدراك(١٧).

وفي عام ١٨٦٩ ظهر لجالتون* كتاب العبقرية الوراثية. ولم تكن العبقرية في رأي جالتون صفة خاصة، إذ استخدم المصطلح بحرية واعتبره مرادفا للقدرة الفطرية. «وأعني بالقدرة الفطرية» خصائص العقل والمزاج التي تحفز الإنسان وتؤهله لأداء أعمال تؤدي به إلى الشهرة [. . . .] والقوة الكافية لإنجاز أعمال شاقة للغاية [. . . .] والطبيعة التي لو تركت لنفسها فإنها ـ مدفوعة بمنبه باطني ـ ترقى الطريق المؤدي إلى المكانة المرموقة، ويكون لديها القوة التي تبلغ بها القمة [. . . .] وقليل هم الذين اكتسبوا سمعة رفيعة دون امتلاك هذه المواهب الخاصة»(١٨).

وقد خصص جالتون هذا الكتاب للقضية التي أثبتها بالأدلة والشواهد التفصيلية، وهي أن العبقرية تنتقل بصورة مستمرة في العائلات. وفي طبعة الكتاب الثانية عام ١٨٩٢ وجه اهتمامه لمشكلة العلاقة بين العبقرية والجنون. وسخر من لومبروزو وغيره «ممن بلغت آراؤهم عن متانة العلاقة بينهما حدا لا يستغرب معه أن يلاحظ أحد أتباعهم المتحمسين أن هذا الشخص أو ذاك لا يمكن أن يكون عبقريا لأنه لم يكن مجنونا، أو ليس في أسرته مجنون واحد.

ومع ذلك فقد لاحظ جالتون «توافر شواهد لا حصر لها تدل على وجود علاقة وثيقة بين الاثنين [. . . .] وقد انتابتني الدهشة عندما اكتشفت ظهور الهوس أو البله بكثرة بين

* فرانسس جالتون (١٨٢٢-١٩١١) مخترع وعالم إنجليزي، عرف ببحوثه في الوراثة والأرصاد الجوية وعلم الإحصاء. وقد أسس دراسة تحسين النسل ونظرية الإعصار المضاد (المترجم).

الأقارب الأدنين لأناس يتمتعون بقدرة غير عادية. فالمغالون في حماستهم والمفرطون في نشاطهم العقلي لابد أن تكون أمخاخهم في الغالب شديدة الاهتياج غريبة الأطوار[. . . .] ومن المحتمل أن يتعرضوا للجنون في بعض الأحيان، وربما أصابهم الانهيار تماما»(١٩).

وبما أننا نعرف على وجه الدقة ماكان يعنيه جالتون بالعبقرية، فإننا نعلم أنه لم يحبذ الافتراض الذي يستطرد في شرحه قائلا:

«إذا كانت العبقرية تعني شعورا بالإلهام أو بتدافع أفكار من مصادر يبدو عليها أنها خارقة للطبيعة، أو إذا كانت تعني الرغبة المضطربة العارمة في تحقيق أي هدف محدد، فإن ذلك يكون قريبا بصورة خطيرة من الأصوات التي يسمعها المجانين ومن ميولهم إلى الهذيان، أو من نوبات المس الأحادي التي تصيبهم*. إن العبقرية في مثل هذه الحالات لن تكون ملكة عقلية سليمة، ولن يكون من المرغوب فيه العمل على المحافظة عليها عن طريق الوراثة»(٢٠).

ومع ذلك، فإن فكرة العبقرية بوصفها إلهاما أو تدافع أفكار مفاجئة، كانت فكرة سائدة بين أولئك الذين تشبعوا بنظرية التحلل. وكانت هذه النظرية قد قطعت تقريبا نهاية الشوط، ولكن شعبيتها تزامنت مع الانتشار الواسع للمصحات العقلية في أوروبا. ويعبر بورتر عن ذلك تعبيرا لا يخلو من الإبهام فيقول: «لقد ساعد ظهور مؤسسات الطب النفسي على إيجاد حضانات هدامة للعبقرية على نحو غريب»(٢١).

وفي هذا القرن نجد أن كرتشمر هو الوحيد من بين كل الأطباء النفسيين الذي تابع الأفكار الخاصة بالتحلل متابعة جادة، وتبنى المفاهيم المتعلقة بالتطور والتدهور، وذلك بالرغم من حرصه على دعوة قرائه لفهم العبقرية من جهة علاقتها بالعصاب واضطراب الشخصية، بدلا من المغالاة في بحثها من جهة علاقتها بالذهان (كما كان الحال حتى ذلك الحين):

إن العبقري من وجهة النظر البيولوجية البحتة، يعد حالة شديدة الخصوصية في الجنس البشري. ومثل هذا [. . . .] يبدي ميلا قويا للانحلال. [. . . .] والمرض

---

* المقصود بالمس الأحادي هو تسلط أو استحواذ فكرة واحدة على عقل المريض إلى حد الهوس (المترجم).

العقلي، وبصفة خاصة تلك الحالات الصعبة التي تقع على حدود المرض العقلي هي بلا جدال أكثر ظهوراً بين أصحاب العبقرية. [. . . .] ومثل هؤلاء الناس هم أكثر تعرضا لأنواع الذهان والعصاب والأمراض النفسية. [. . . .] ويعتبر هذا التحلل الداخلي للبنية العقلية بالنسبة لبعض أنماط العباقرة بداية لا مفر منها»(٢٢).

وقد أكد كرتشمر أن:

العامل السيكوباتي (النفسي المرضى)[. . . .] جزء جوهري وضروري، وربما الحافز الأساسي، لكل أشكال العبقرية(٢٣).

بهذا نكون قد رجعنا إلى القدماء، فالاضطراب العقلي عنصر «ضروري» لا غنى عنه للعبقري. غير أن آراء كرتشمر لم تحظ إلا بالقليل من الاحترام. وفي أواخر القرن فقدت نظريات التحلل المرضي إقرار العلم بها عندما تم فهم مبادىء الوراثة على نحو صحيح. ولم تعد تلك النظريات تجد أي تأييد من جانب علماء الطب، ولم يبق لها أثر إلا عند عامة الناس عندما يرددون عبارات كهذه: «إنه ينحدر من أصل متواضع».

لقد حان الوقت الآن لتناول خيط تاريخي آخر وأن ندرس العبقرية في علاقتها بالمجتمع. إن العباقرة يغيرون طريقتنا في فهم الأشياء. والملاحظة العامة التي قالها برنسون* وهي أننا نعرف العبقرية بأنها القدرة على القيام برد فعل (إبداعي) منتج في مقابل الممارسة التي تعود عليها الفرد»(٢٤) كانت صدى لفكرة مشابهة عبر عنها بروست عندما قال:

«إن عبقرية الفنان تشبه درجات الحرارة شديدة الارتفاع التي لها القدرة على تفكيك تجمعات الذرات ثم تجميعها مرة أخرى في ترتيب مختلف كلية ومطابق لنمط آخر»(٢٥).

ولقد عبر صمويل** بتلر عن هذه الفكرة تعبيرا ينفذ إلى الصميم حيث قال:

---

* برنارد برنسون (١٨٦٥-١٩٥٩) مؤرخ فن أمريكي، ولد في ليتوانيا، ويعتبر عمدة في الفن الإيطالي في عصر النهضة (المترجم).

** صمويل بتلر (١٨٣٥-١٩٠٢) روائي إنجليزي، من أعماله الشهيرة «طريق البشر» (المترجم).

«تدل العبقرية على التغير، والتغير هو الاشتياق إلى عالم آخر جديد، ولهذا يشك فيها العالم القديم. إنها تفسد النظام، وتزعزع العادات والتقاليد، ولهذا فهي لا أخلاقية [. . . .] إن الفطرة غير المألوفة عند العبقرية، والفطرة الطبيعية السليمة عند بقية الناس، هما كالزوج والزوجة دائما في شجار»(٢٦).

وهو بعد ذلك بقليل يكاد يستعطفنا كي نوافق على أن:

«العبقرية شيء يبعث على الضيق، ومن واجب المدارس والكليات وضع حد لها بنصب الفخاخ المناسبة في طريقها»(٢٧).

وإذا كان العباقرة يعكرون صفو المجتمع، وإذا كانوا يسيئون التكيف معه، فإن هذه صفة أخرى يشاركون فيها مرضى العقول. ولكن إجراء هذا الاقتران شيء خطير، لأن الأسباب التي تكمن وراء نمطي الاضطراب مختلفة إلى حد بعيد. ومن سوء الحظ أن لدينا اليوم أسبابا قوية تحملنا على التأكد من وجود أماكن يخاطر من يصرح فيها بأفكار مبتدعة ومارقة بالتعرض للحبس بتهمة الجنون. لقد كانت العلاقة الوثيقة بين الانفعال والجنون فكرة من أفكار القرنين السابع عشر والثامن عشر. وكانت النظرة إلى المزعجين وعدم المتكيفين على اعتبار أنهم مخبولون، مسألة محزنة شغلت القرنين التاسع عشر والعشرين.

وهناك صفة أخرى يسيرة الفهم جدا، وهي صفة الحسد التي يمكنها أن تضاعف من حرصنا على اعتبار العباقرة مرضى عقليين. فتسمية العباقرة بالمجانين، ووصم وصفهم المرموق ـ إذا جاز هذا القول ـ بسمة مميزة، يجعلنا بشكل من الأشكال نقلل من شأنهم، بحيث يمكن لمتواضعي الحال من أمثالنا أن يتقبلوا وجودهم بمزيد من الارتياح. يقول سويفت*: «عندما يظهر عبقري حقيقي في العالم فإنك تستطيع أن تعرفه بهذه العلامة، وهي تحالف الأغبياء جميعا ضده»(٢٨). ويعبر ديدرو على لسان ابن أخي رامو عن هذا قائلا:

---

* جوناثان سويفت (١٦٦٧-١٧٤٥) كاتب أيرلندي ساخر، ومن رجال الكنيسة. من أعماله الشهيرة «رحلات جلفر» (المترجم).

«أنـا حسود، وحين أسمع عن وجـود صفـة معينـة في حياتهم الخاصـة من تلك الصفـات التي تحط من أقـدارهـم، فإنني أصغي إليهـا بسرور، ذلك لأنها تقـرب مـا بيننا، وتساعدني بسهولة على التعايش مع قدراتي المتواضعة»(٢٩).

والعبارة التي تقـول: «إن الآلهة تدمر من سبق أن خلقتـه مجنونا» ـ عبـارة تنطوي على إسقاط بشري صميم.

وفي الكتـاب الموجـز الذي وضعـه لانجـه آيشبـاوم بعنـوان «العبقريـة والجنـون والشهرة» وصدر لأول مـرة في عام١٩٢٧، اعتبر لانجـه الشهرة ـ مثلما فعل جـالتون ـ ضرورية للعبقري، وقـد قرن فيه عوامل الموهبة بالحالة العقلية لـدى العباقرة برسم جدول ـ إذا صح التعبير ـ ثنائي بسيط، وذلك بوضع الموهبة الكبيرة أو العادية مقابل المرض العقلي أو الصحـة(٣٠). وهو لم يقدم معطيات كمية، وإنما قـادته بحوثه في السيرة الذاتية (للعباقرة) إلى الاعتقاد بأن معظم العبـاقرة كانت لديهم موهبة كبيرة مع شيء من الشذوذ العقلي. وقد وجد أن عددا أقـل من أصحاب الموهبة الضخمة كان سويـا من النـاحية العقليـة، كما كان لعدد قليل مـوهبة عاديـة وعقلية مريضـة. أما القليل النادر فكان لديهم مـوهبة عادية وكانوا أسـوياء، واكتسبت هؤلاء عن طريق المصادفـة السعيدة التي ربطت اسمهـم بهرم مبني من عمل الآخـرين، وأسهموا هم في الجزء الأخير منه، فقط بالخطوة النهائية الصغيرة التي أوصلته إلى القمة.

ولقد قـدم كل من لـومبروزو وجالتـون ونسبت وكرتشمـر ولانجه آيشبـاوم قوائم العظماء من الرجال والنساء الذين أظهروا شذوذا عقليا، مصحوبة بسير ذاتية مختصرة تـؤيد (هـذا الشذوذ). وقـد أقنع التأثير المتراكم لهذه القـوائم الطويلـة على المؤلفين بأنفسهـم، أقنعهم بصحـة فـرضياتهم. ولكن الشيء الـذي لم يفعلـه أحد منهم هـو النظر إلى هـذه الشواهـد بطريقة إحصـائية، وهي التي طبقهـا جالتـون على توريث العبقـرية، ولكنـه لم يطبقها فيما (يتعلـق بالمرض العقلي). إنهم لم يـراعوا المعـدلات، واستـولى على انتباههم لا حجم البسط لأحجم المقـام، لأنهم تجاهلـوا تماما الأعـداد الكبيرة للأفراد العظام الأصحاء.

ووجود عـلاقة ارتباط بين العبقريـة والمرض العقلي أمر يخضع في نفيه أو إثبـاته للحقائق الـواقعية. وهـذه يشترط فيها أن تكـون إحصائيـة وربما أن تراعـي أيضا

سلسلة النسب. وقد كتب هافلوك إليس* تقريرا عام ١٩٠٤ عن دراسته التي اعتمدت على السيرة الذاتية لعدد ١٠٣٠ بريطانيا من الرجال والنساء من أصحاب العبقرية، الذين تم اختيارهم من بين البارزين في معجم السيرة القومي، كما جمع تفاصيل كاملة عن سيرهم الذاتية من مصادر أخرى بقدر ما استطاع. ووجد أن ٤,٢٪ فقط يعانون من اضطراب عقلي (بما في ذلك عته الشيخوخة). واختتم تقريره قائلا: «من النادر أن نجد أي جنون حقيقي لدى إنسان من ذوي العبقرية أثناء انشغاله بأفضل أعماله»(٣١).

وقد قامت كاثرين كوكس بدراسة السير الذاتية لثلاثمائة فرد من «أبرز الشخصيات» ابتداء من عام ١٤٥٠ ميلادية وماتلاها، مع الحكم على مدى بروز الشخصية بمقدار المساحة التي خصصت لها في معاجم السير الذاتية ودوائر المعارف. وقد بدا أن معظمهم تمتع بذكاء مرتفع وقوة شخصية كبيرة، ولكنهم من ناحية الاتزان العاطفي والسيطرة على الانفعالات حتى السابعة والعشرين من العمر (ولم تتابعهم كاثرين بعد تلك السن) لم يكونوا مختلفين عن المألوف(٣٢).

أما أهم دراسة في هذا الموضوع فقد قامت بها السيدة أدِلَهْ يودا التي درست ٢٩٤ من العباقرة من المعترف بهم في محيط البلدان الناطقة بالألمانية منذ عام ١٦٥٠ ميلادية. وشملت الشخصيات التي اقترحتها ١١٣ فنانا، و١٨١ عالما ورجل دولة، وافقت عليهم شخصيات لها مكانتها كل في مجاله، وجمعت معلومات واسعة عن حياتهم وسيرهم الذاتية، ورجعت إلى السجلات الطبية المتاحة للحالات موضع الدراسة ولأقاربهم، مما جعل بحثها عملا ضخما شديد الدقة. وقد تبين أن ٤,٨٪ من الفنانين و٤٪ من العلماء ورجال الدولة كانوا يعانون من ذهان وظيفي، كما كان كل الفنانين منهم مصابين بالفصام أو العجز الإرادي، وكل العلماء مصابين بالاكتئاب الجنوني. ومثل هذه الأرقام أعلى من المعدل المتوقع بالنسبة للسكان عامة، ولكنها ليست عالية جدا، خصوصا حين نتصور أن حياة هؤلاء الناس قد خضعت للفحص الدقيق، وخاصة فحص السير الذاتية بما في ذلك المذكرات اليومية

---

* هافلوك أليس (١٨٥٩-١٩٣٩) كاتب مقال إنجليزي، وله مؤلفات مهمة عن سيكولوجية الجنس (المترجم).

والخطابات التي قد يكشف فيها الكاتب طواعية عن حالات عقلية شاذة، وقد كانت النسبة الغالبة في كل مجموعة على حدة من العقلاء وبلغت ٩٥٪، أما حالات الأمراض النفسية أو السيكوباتية، وهو اصطلاح يشمل الحالات العصابية في الاستخدام الأوروبي التي تشتهر بصعوبة قياسها، فقد وجدت عند ٢٧٪ من الفنانين و١٩٪ من العلماء ورجال الدولة، مقابل معدل عام متوقع ما بين ١٠ و١٢ في المائة، ومع ذلك، فإن هذه المعدلات التي تتعلق بالعباقرة لم تكن أعلى من نظائرها في مجموعة متوسطة من الحرفيين بوجه خاص. وقد خرجت أدلة بنتائج مهمة تتلخص فيما يلي:

«لا توجد علاقة محددة بين القدرة العقلية الفائقة وبين الصحة العقلية أو المرض العقلي، وليس هناك دليل يدعم الافتراض القائل بأن ظهور القدرة العقلية العالية يتوقف على الشذوذ النفسي[. . . .] وقد ثبت أن حالات الذهان والفصام بوجه خاص، ضارة بالقدرة الإبداعية[(٣٣)].

ولم تسجل يودا زيادة ملحوظة في حالات الذهان أو العصاب في أسر الشخصيات التي اقترحتها، ولكن كارلسون وجد أن احتمال الدخول في موسوعة «المشهورين» الأيسلندية (التي اعتبرها مقياسا للموهبة) زادت نسبته بمقدار الضعف عند الأقارب الأدنين للمرضى الذهانيين عنه عند السكان[(٣٤)]. وقد ثبت هذا بوجه خاص بالنسبة للذهان الذي يتخذ شكل اكتئاب جنوني، إلا أن كارلسون في دراسة أخرى له. تتبع فيها تاريخ أسرة من ٣٠٠ سنة، اكتشف زيادة ملحوظة في الموهبة في صفوف تلك الأسرة التي ضمت أعضاء فصاميين[(٣٥)]. واستغل هستون هذه المعلومات (بجانب معلومات مماثلة من عنده وإن لم تجمع بطريقة منظمة) لإثبات أنها يمكن أن تفسر استمرار وجود الجينة أو الجينات الخاصة بالفصام[(٣٦)]. ولكن لا شيء من هذا العمل الوراثي يبرر اقتران العبقرية بالاضطراب العقلي لدى نفس الأفراد. ولهذا فإن النتائج التي توصلت إليها السيدة يودا تمثل أفضل عرض لمعرفتنا الحالية بهذه الوقائع. (والخلاصة) أن العبقرية والجنون ليسا متلازمين.

ولكن هل انتهينا بذلك؟ وهل نصرف النظر عن الموضوع؟ وإذا كانت العبقرية والاضطراب العقلي لا يوجدان معا بمعدل متزايد من الناحية الكمية، فالأرجح أنه لا يوجد شيء مهم يستحق أن نتتبعه أكثر من ذلك.

وقد تـركز الاهتمام في هذا القرن على مشكلـة مشابهة، وهي مشكلة العـلاقة المحتملة بين القدرة الإبداعية وعدم الاستقرار العقلي. فمن ناحية، يوجد أولئك الذين يمنعم افتتانهم بالموضوع من تركه جانبا، ومن ناحية أخرى لم تكن العبقرية ولا الجنون قـابلين بسهولة للتحديـد الدقيق. ومع ذلك فإن المرض العقلي يمكن تحديده الآن بـالطرق الإجرائيـة، كما أن المعايير الإجـرائية للعملية الإبـداعية من الممكن توفيرها.

وقد قدمت «أندريسن» دراسة رائعة رغم صغرها، مستخدمة فيها إجراءات الاستبيان التشخيصي القياسي، لمقارنة حالة المرض العقلي لدى ثلاثين عضوا من أعضاء ورشـة عمل كتاب مـوهوبين بجـامعة آيـوا، بمجموعـة من الأشخاص المسـاوين لهم من نـاحية الجنس والعمـر والحالـة التعليميـة. «وقد وجـد لـدى الكتّـاب معـــدل أعلى من المرض العقلي، ولا سيما من النمـط الانفعـــالي (أي الاكتئاب الجنـوني)[. . . .] كما لوحظ أيضا وجـود نسبة عاليـة من الاضطراب العاطفي والقدرة الإبداعية لدى أقارب الكتاب من الدرجة الأولى»(٣٧). ومـن الطبيعي أن يكون هناك بون شاسع بين برنامج الكتابة الإبداعية وبين العبقرية أو حتى المستويـات العليا للقـدرة الإبداعيـة. ويحتمل أن الاكتئاب الجنـوني هنا لم يكن مـرتبطا إلا بـالـدافعية والحماسـة اللتين ربما تتطلب القـدرة الإبداعيـة ذاتها ربطهما بـالحكم. وعلى كل حال، فإن هـذه الـدراسة تصـور جـانبا واحـدا من الحملات المعاصرة لمحاصرة المشكلة. وها هو ذا «هير» يقرر أن: «ارتباط (القدرة الإبداعيـة) بالاضطـراب العاطفي (خـاصة في الأدب) يوحي بـأن تكوين المزاج الدوري* قد يكون سمة قيمة من الناحية الاجتماعية»(٣٨). وفي الفصل الثاني عشر من هذا الكتاب (الذي بين يديـك) يقدم «ستور» تفسيرا آخر للاقتران، ألا وهو أن الكتاب بحكم عملهم، لا يفلحون في تجنب الاكتئاب.

إن مثل هـذه الأفكار تـؤدي بنا الآن إلى النظـر في الأفكار أو التأمـلات التي قدمت لتفسير الحالات الفـردية التي يحدث فيهـا الاقتران (بين القدرة الإبـداعية

* التكوين أو المزاج الدوري (سيكلوثيميا) اضطراب عقلي يسبب اهتياجا ونشاطا بالغين لا يلبث أن تعقبهما حالة من الانقباض والأسى والقنوط وهكذا. . . (المترجم).

والمرض النفسي والعقلي). وقد سبقت الإشـارة إلى بعض هذه الأفكـار. وفي هذا القرن، وخاصة بالنسبة للفنانين، دأبت آراء التحليل النفسي على التأثير الشديد في الناس. لقد فتن الفن لب فرويد الذي انكب مرارا وتكرارا في الموضوع.

وفي حين أن جالتون قد رأى أن العبقرية شيء بيـولوجي نابع من مصادر خارجية عن الشخصيـة وتجاربها، كانت وجهـة نظر فـرويد عن العمليـة الإبداعيـة أن القوة الأسـاسية المحـركـة لها، كامنـة في داخل الفـرد. وقـد اعتقد أن الجزء الجوهـري من إبداعـات العباقـرة إنما يرد عليهم في شكل إلهام، نتيجـة للتفكير اللاشعـوري. لقد امتلك الفنانـون (دائما) المقدرة على اقتنـاص الصور والمشـاعر الضـائعة (ذكـريات) طفولتهم، لأنهم كانوا أقل تقيدا بالمظاهر القمعية للحضارة، كما كانوا يتمتعون بقدر أكبر من «المرونة في التصرف مع القمع». وقـد عبر فرويـد عن الموقف «الكلاسي» في كتابه «النظرية العامة لأمراض العصاب» الذي جاء فيه:

«(أقـول) مرة أخـرى إن الفنان انطـوائي من حيث المبـدأ، وهو ليس بعيـدا عن العصاب. إنه واقـع تحت قهر الحاجات الغريزيـة المتزايدة القوة. وهـو يرغب في أن ينال الشرف والقوة والثروة والشهرة وحب النساء، ولكنه يفتقر إلى الوسائل التي تعينه على إشباع هذه الحاجات»(٣٩).

والفنان لديه «قدرة عظيمة على التسـامي وعلى التراخي بدرجة معينة في عمليات كبت صراعاته الانفعالية، وبخاصة الإثارات الجنسية المفرطة في شدتها، بحيث يجد متنفسا لها ويستخدمها في مجالات أخرى».

ومن ناحية أخرى، تعكس نظريات فرويد ونظريات تابعيه على وجه الحصر تقريبا، رغبـة في تفسير محتوى الأعمال الفنية وما تتضمنه من رمـزية. ولهذا اشتد نقـاد الفن ونقاد الأدب في هجـومهم على التحليل النفسي، حتى عنـدما كـانت لديهم رغبـة قوية في التعـاطف معه. وقد عنف (روجرفـراي) فرويد وأتبـاعه في مقال لـه بعنوان «الفنـان والتحليل النفسي» لأن نظـرياتهم فسرت المحتـوى بلغة العصـاب، ولكنهـا تجاهلـت الشكل والأسـاليب الفنيـة المستخـدمـة لتحقيق الشكل، وفي هذا يقول فراي:

«إن للمبدع، من حيث هو فنان، أهدافا أخرى غير رغبته. [. . . .] والبهجة التي يشعر بها ليست لذلك مرتبطة مباشرة بالليبيدو. إنها، على العكس من ذلك، مستمدة من تأمل العلاقات الشكلية وما بينها من توافق»(٤٠). تلك هي مظاهر الإبداع الفني التي تتوقف عليها في المقام الأول آية العظمة. والدراسة القصيرة التي وضعها فرويد عن ليوناردو (٤١) على سبيل المثال، تروي لنا شيئا عن السبب الذي ربما أدى بذلك الفنان إلى اختيار مادة موضوعه، ولكنها لا تفسر مطلقا انطباع العظمة الذي نتلقاه منه. وقد وجد تريلينج في كتابه «الفن والعصاب» أن:

من المدهش أنه (أي فرويد) في أعماله الأولى قد أخطأ في معاملة الفنان على أنه عصابي يهرب من الواقع عن طريق إشباع بديل.

بل إنه عاب على فرويد «أنه افترض أن يكون محتوى عمل الفنان عصابيا، لأن الفنان نفسه عصابي» وكانت النتائج التي اتفق فيها مع النتائج التي توصل إليها فراي هي:

«مع التسليم بأن الشاعر عصابي على نحو فريد، فما هو بالقطع غير عصابي ولا يوحي في الواقع بشيء سوى الصحة، هو قدرته على استغلال عصابيته. [. . . .] ومن الخطأ - فيما أعتقد - أن نبحث عن جذور مقدرة الفنان ومصدر عبقريته في العصاب»(٤٢).

وقد وجدت وجهة نظر التحليل النفسي عن القوة التي تعمل على إنتاج القدرة الإبداعية، وجدت حديثا دعما لها في مركز طبي غير متوقع. فقد تصادف أن لزم جورج بيكرنج فراش المرض لمدة عام بسبب علة أصابته. ولأنه كان مضطرا للتوقف عن ممارسة الطب، فقد ألقى نظرة على الخط البياني المرضي لستة من المرضى المشهورين، وهم داروين وفلورنس نايتنجيل وبروست وفرويد وماري بيكر إدي واليزابيث باريت براونج*. وقد كتب في «المرض الخلاق» يقول:

* داروين صاحب نظرية التطور، وفلورنس نايتنجيل هي الممرضة الإنجليزية المشهورة التي ارتقت بمهنة التمريض وأسست له مدرسة في إنجلترا. وبروست هو الروائي صاحب رواية البحث عن الزمن المفقود، وفرويد رائد مدرسة التحليل النفسي، وماري بيكر زعيمة دينية أمريكية أسست الحركة العلمية المسيحية. وإليزابيث باريت شاعرة وناقدة إنجليزية (المترجم).

«إن الانفعـال هو الصفـة الرئيسيـة التي أرى أنها تـربط أنواع العصـاب النفسي للشخصيـات التي أصفهـا هنا بـالعمل الخلاق الـذي أدى بهم إلى الشهـرة. وينشأ العصـاب النفسي من صراع قـائم بين الـرغبـة وبين محاولـة تحقيقهـا. وكلما ازدادت الرغبـة اتقادا، زاد احتمال أن يـؤدي إحباطهـا إلى العصاب النفسي. وقـد ييسر هذا بدوره تحقيق الـرغبة أو يؤدي دور الحافز للتطهير العقلي الذي ينتج عنـه عمل خلاق عظيم. ويبـدو أن هـذا هو أسـاس العـلاقـة بين العصاب النفسي وبين الإبـداع. وباختصـار، يمثل العصاب النفسي انفعـالا مكبوتـا، ويعبر العمل الخلاق العظيم عن انفعال متحقق»(٤٣).

هذه العبارات الفـرويدية العصرية المتزمتـة تقدم عرضا واضحا لنظـرية التسامي (الإعلاء) والتطهير. لكن الانفعال لا يزيد في رأي بيكرنج على كـونه نوعا من الدافع الشديـد الإلحاح مع نشاط قـوي للدافع الجنسي. غير أنـه كان يعني أكثـر من ذلك لدى كتّاب أقدم عهدا مثل شافتسبري ويـونج وديدرو. فقد تضـمن الانفعال الطاقة والحماسة اللتين يمكن بحق أن تكـونا حليفتين للعظمة، بشرط أن يمتـزجا فحسب (بقوة) الحكـم التي تستبعد علاقتهما بالجنون.

ويقدم بيكرنج ميزة أخرى جديدة يمكن أن تحسب للشخص المبدع الذي يكون عصابيـا.. فحالة التوتـر العصبي لكل من داروين ونايتنجيل على وجه التحـديد، كـانت تستغل عمدا لحمايتهما من المجتمع والتـزاماتـه، وبالتـالي حماية مقـدرتهما على العمل من أي عـائق، وقـد أتـاحـت لهما تـركيـز جهـودهما في العمل الخلاق، مثلما استطاع بيكرنج نفسه أن يفعل.

وربما تكـون عبـارات سليتر التـالية هي القـول الفصل الـذي يلخص مـوضـوع العلاقة بين القدرة الإبداعية والاضطراب العقلي:

«إن العمل الخلاق يصدر عن العناصر النشيطة والصحية للشخصية. والسمات السيكوباتية يمكن أن تضفي على العمل طابعا أو لونا خاصا، وعمليات التثبيت* العصابية قد تؤدي إلى اختيار مادة من نـوع خاص للعمل عليها وتطويرها، وقد تجبر

* ربما يكـون المقصـود هـو الأفكـار الثـابتـة التي تلح غـالبـا على العصـابيين وتتسلط على تفكيرهم وشعورهم وسلوكهم (المترجم).

الأحزان والمحن الفنـانين على البحث عن طريقـة خلاقة تسـاعد على التطهير. لكن العمل الخلاق نفسه ينبثق من القوة لا من الضعف»[٤٤].

وقد يزيد من إغراء النظرية الـديناميـة النفسية، تلك التفسيرات التي تقدمها عن محتوى عمل من أعمال الفن ومافيه من رمزية، ولكن هذه النظرية تفشل فشلا ذريعا في تفسير روعـة الإنجـاز، ولعـل من الخير لأنصـارهـا أن يـركـزوا على البحث عن تفسيرات سيكـولـوجيـة لعمليـة تـدفق الطـاقـة المنتجـة التي تقع في صميم القـدرة الإبداعيـة والعبقريـة. ويمكننا أن نستفيـد من معرفتنـا بالسبب الـذي يجعل بعض الناس يبـاشرون أي شيء يصنعونه في حيـاتهم بطاقة أعظم بكثير من طـاقة غيرهم. والإجابـة على أية حـال يمكن أن تتوقف على عـوامل أيضية ــ (أي متعلقة بـالتحول الغذائي) ــ مثلما تتوقف على عوامل نفسية ــ وإذا كنا نسعى إلى زيادة عدد العبـاقرة فينبغي أن نحاول زيادة عدد أصحاب الطاقة الخارقة من الناس.

وحتى الآن كان الاتجاه العـام للتفسيرات المطروحة هـو البحث عن الكيفية التي يمكن أن تـؤدي بالاضطـراب العقلي إلى إحداث استجـابة خـلاقة. على أنـه يمكن الذهاب من ناحية أخـرى إلى أن سهـم السبب في أي ارتباط قد يرتد في اتجاه عكسي. فقد اعتقـد اسكيرول ـ كما رأينا ـ أن العبـاقرة قد تبنوا أسـاليب في الحياة أدت بهم إلى إهمال أنفسهم من النـاحية الماديـة والجسديـة، ومن ثم أوصلتهم إلى المرض العقلي. وقـد تـوسع البعض مـؤخـرا في هـذه الفكـرة، وطـرحت على سبيل المحـاولـة عـدة افتراضـات بأن الإبـداع في نماذج معينـة من الكتّـاب يجلب المرض العقلي، كنتيجـة حتمية له. ولهذا نجد ألفيريز* ـ الذي يحتمل أن يكون قد أخذ مفتاح فكرته من قول جوته عن قصائده «إنها هي التي أنشأتني ولست أنـا الذي أنشأتها» ـ نجده يقترح أن يكون «انتحار سيلفيابلاث** محاولة منها لتخليص نفسها من الموقف اليائس الذي وضعهـا فيه شعـرهـا»[٤٥]. كما أن قصيـدة آن سكستون، وهـي (موت سيلفيـا)، تضمنت الأبيات التالية:

---

* ألفيريز كنتيرو (١٨٧٣-١٩٤٤) كاتب مسرحي إسباني (المترجم).

** سيلفيـابلاث (١٩٣٢-١٩٦٣) شاعـرة أمريكية عـاشت في إنجلترا، لها ديوانـان من الشعر هما التمثال العملاق ١٩٦٠ وأريبل ١٩٦٥ ورواية بعنوان صليل الجرس ١٩٦٣ (المترجم).

ماذا يكون موتك

إلا الحنين القديم،

جزيء سقط

عن إحدى قصائدك؟

ولقد حاولت في موضع آخر أن أثبت أن هذه الفكـرة رومانسية أكثر مما هي فكرة عقلانيـة مقبولـة[٤٦]. ولدينا في حـالة سيلفيا بلاث بينة واضحة تـدلنا على مكان وقوف العربـة ومكان الحصان. ولقد كانت محاولتها الأولى لإنهاء حيـاتها محاولة جادة إلى أقصى حـد، ومع ذلك تمت قبل أن تكتب أي «شعـر» معبر عن روح المخاطـرة. ورغم أن أحـداث الحياة والخبرات النفسيـة قد تكـون أحد شروط الفن، فـلا يوجـد شاهد موثوق به يمكن أن يقنعنا بأن العكس صحيح.

ويمكن تقديم تفسيرات أخرى توضح السبب في احتمال توجه إنسان ـ يحس بأن مرضـا عقليا يتهدده ـ إلى التعبير الفني، والسبب في احتمال تفضيله الفن على بعض الأشكال الأخرى من النشـاط، كما تفسر أيضا ـ في حالة وجود مـواهب كبيرة لديه ـ إمكان أن ينتج فنا عظيما.

إنه أولا سيستمد من الفن بعضا من الخصائص الست التي وصفها (لانجه آيشباوم) بأنها تكون واضحة عندما نواجه عملا عبقريا. فهناك في المقام الأول خاصية «الإغواء» أو الجذب، وخـاصيـة الغـرابـة والغموض الغيبي أو «الـرهبـة»، وخـاصيـة إثـارة العجب والاندهاش والعلـو فوق التجربة البشرية، وهي جميعا يمكن أن تتملكـه وتستولي عليه، وربما عكست ما يحسه في نفسه بصورة غامضة[٤٧]. وبهـذا يمكن أن يقـــنع نفسه بأنه لا يمكن أن يكـون مجنونـا كما توهم. وربما يتجـه إلى شكل من أشكال التعبير، مـدفوعـا بالرغبة في محاكاة (عمل فني معين) أو بالتعلق الشديد به.

وهناك ثانيا انطباع عن الفن قد يشد الفرد الذي يؤرقه الإحساس بصعوبة التعبير الـدقيق بسبب مرض عقلي. وحيث إن أي عمل من أعمال الفـن لا يوصل الـرسالـة نفسها إلى أي شخصين، فإن هذا لا ينم عن أن مبدع هذا العمل تواجهه أية صعوبة في الاتصال. وقد يكون هذا الشعور مريحا.

وهناك ثالثا الحقيقة التي تقول إن« الاستمتاع بالفن مسألة شخصية» . فالإشباع الناتج عن الإبداع الفني لا يحتاج إلى وجود الآخرين ، ولهذا فهو (أي الإشباع) ملائم بوجه خاص للفرد الذي يهزه ويقلقه مرض عقلي . ولإليزابيث هاردويك مقال عن زيلدا فيتزجيرالد تضع فيه يدها بدقة على هذه النقطة حيث تقول :

«في كفاح زيلدا ضد الجنون والتبعية ، اتجهت كما يتجه كثير من المضطربين ـ والمثقفون منهم على أقل تقدير ـ إلى أمل الخلاص من خلال ممارسة الفن . ويرتكز هذا الأمل على الملاحظة المتزنة ، التي يفهمها بوضوح حتى أولئك المضطربون والمنعزلون ، وهي أن الفنانين لا يحتاجون إلى ثقة المجتمع بنفس درجة احتياج غيرهم من العالمين[٤٨] .

ومن أجل هذا يمكن أن يتجه الموهوبون إلى الفن بسبب الجنون أو بسبب إحساسهم بقرب وقوع الجنون . . ولكنهم يحققون عظمتهم رغم الجنون وليس بسببه . ومرضى العقول لم يوهبوا قوى إضافية لا يمتلكها الناس العاديون . فليس لديهم رؤى تنبئية حقيقية ، وليسوا أكثر إلهاما ، رغم أنهم قد يتصورون عكس ذلك ، وهم لاينجزون تراكيب خارقة* من الأفكار، وهم لا يظهرون قوة خلاقة كاملة أو حماسة أو انفعالا. إنهم على النقيض من ذلك كله أناس ضعيفو القدرات ، والعمل الخلاق ينشأ عن قوة لا عن ضعف .

وتأمل العلاقة بين العبقرية والاضطراب العقلي لا يكتمل دون أن تسأل عما إذا كان من الممكن أن نكتشف ـ وليكن في التصوير ـ أن الفنان كان مجنونا . ولقد تم تقديم ثلاثة نماذج وصفية عامة لصور رسمها مرضى عقليون . والنموذج الأول عبارة عن لوحة زيتية من الكانفاه مكتظة بالتفاصيل ، كما نرى بسهولة عند المصور (داد) في «العمل الفذ لسيد الجنيه فيلر »أوفى «دخول المسيح بروكسل»** للمصور إنسور. وكان كلا الفنانين مصابا بالفصام . والثاني شكل ـ فوضى لأرضية صورت في روعة من خلال مجموعة صور لقط ، رسمها (لويس واين) أثناء اشتداد مرضه العقلي . ويضيع القط تدريجيا في الشكل إلى أن

*الكلمة الأصلية هي «أبو كاليبتية» أي متعلقة بالرؤى الكوارثية لمصير رهيب يتهدد البشرية كما في رؤيا يوحنا المشهورة — انظر هامشا سابقا عن هذه الكلمة المهمة بالنسبة للخيال الخلاق في الفن والأدب والعلم في الفصل التاسع من هذا الكتاب (المراجع) .

** اسم لوحة دات الواردة في النص The Fairy Feller's Master Stroke أما اسم لوحة إنسور فهي The Entry of Christ into Brussels (المترجم) .

يصبح الشكل في الصـورة الأخيرة مهيمنـا، بحيث يصعب تمييز حتى أثـر أقـدام القط . والثالث هو عقم التكوين حين نقارنه بالخصوبة السابقة للفنان. وقد يكون هناك شيء ما بالنسبـة لهذا النموذج المقترح، والـذي يقدم عادة عن صـور فان جـوخ الزيتيـة في عامي ١٨٨٩ و١٨٩٠ . ولكن يصعب تأييـده وبخاصـة عنـدما نضـاهي ـ على سبيل المثـال ـ صورته «المدموازيل جـاشيه على البيانو» بصورة مشابهة جدا للرسـام (تولوز لوترك)، وإن تكن أشد غباء وقتـامة، وهي لموضوع مماثل. وتم إنجازها في نفس الـوقت تماما. والواقع أن دراسة حياة فان جوخ تقدم لنا مبدأ مهما ينطبق على سائر الفنانين المجانين، وهو أنهم في أثناء فترات حياتهم المضطربة ينتجون أعمالا قليلة جدا.

هل يكشف الفن سر الإنسـان؟ لقد كتب فلـوبير* عـام ١٨٧٥ يقـول: «المثل الأعلى للفن عندي هو أن الإنسـان لاشيء، وأن العمل هو كل شيء»(٤٩) . ولقـد عبر عن الطرفين المتنـاقضين لهذا الرأي اثنـان من أكبر المؤثرين في الحيـاة الأدبية لهذا القرن. بل إني لأجرؤ على القول بأن كليهما عبقـري. فلقد كتبت فرجينيا وولف** تقول: «كل سر من أسرار نفـس الكاتب، كل تجربة من تجارب حيـاته كل خـاصية من خـواص عقله، كلهـا مكتوبـة على نطاق واسع في أعمالـه»(٥٠) . كما كتـب تي. إس. إليوت*** يقول: «كلما ازداد الفنان إتقاناً، انفصل الإنسان الذي يعاني بداخلـه انفصالا تاما عن العقل الـذي يبدع»(٥١) . إننا نعلـم أن السيدة فـرجينيا وولف كـانت تصيبهـا من وقت لآخـر نـوبات الـذهـان، لكننـا لم نستنبط هـذا من أعمالها. وهو موجود (اليوم) لدى الرافضين والانفصاليين.

---

* جـوستاف فلوبير (١٨٢٠-١٨٨٠) الروائي الفرنسي الشهير، وزعيم المدرسة الطبيعيـة، من أشهر أعماله مدام بوفاري (المترجم).

** هي أدلين فرجينيا (١٨٨٢-١٩٤١) روائيـة إنجليزية وقصاصـة ، كتبت في النقد، وهي تعد من أهم أصحـاب تجربة تيار الـوعي في الروايـة الحديثة بعـد جويس وبـروست. من أعمالها الـروائية: السيدة دالواي، والأمواج، وبين الفصول (المترجم والمراجع).

*** تومـاس ستيرنز إليـوت (١٨٨٨-١٩٦٥) شـاعـر وكاتب مسرحي ونـاقـد بريطـاني من أصل أمـريكي من أشهر قصـائده «الأرض الخراب» ومن أعمالـه الدراميـة» جريمـة قتل في الكـاتدرائيـة و«حفلة كوكتيل» وغيرهما. ونال جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٤٨ . وقد ترجم الدكتور ماهر شفيق فريد الجانب الأكبر من أشعاره ومسرحياته الشعرية والنثـرية ومقالاته النقدية إلى العربية، كما ترجم الدكتـور شكري محمد عياد كتـابه المهم «الموهبة والتراث الفـردي». وترجم المرحوم الشاعـر صلاح عبد الصبور المسرحيتين المذكورتين (المترجم والمراجع).

الفصل الثاني عشر

العبقرية والتحليل النفسي

فرويد ويونج* ومفهوم الشخصية

أنطوني ستور

ما الذي يستطيع التحليل النفسي أن يقدمه إلى دراسة العبقرية؟

بداية يجب أن أوضح أن استخدامي لكلمة «التحليل النفسي» منصب على المعنى الواسع لنظرية النشاط النفسي «الدينامية» بكل ما فيها من تنوع، وليس بالمعنى الفرويدي الضيق. وليس لدى التحليل النفسي شيء يقوله عن الدراسة المعرفية للعبقرية، فهو ليس معنيا بدراسة أو تفسير ما يعتبره معظم الناس ملمحا من أهم ملامح العبقرية، وهو امتلاك مواهب وقدرات خاصة، كموهبة الرياضيات أو القدرة على التأليف الموسيقي. والواقع أن ما يهتم به التحليل النفسي هو في المقام الأول دراسة الدوافع النفسية، أي العوامل التي تدفع بالعباقرة من الرجال أو النساء إلى إنجاز أعمالهم. وليس كل صاحب موهبة كبيرة بمستغل مواهبه الفطرية الاستغلال الأمثل. وقد لا تقتصر العبقرية على ما عناه كارلايل بقوله: «القدرة الفائقة على تجشم العناء»، بل إن المسألة، على وجه اليقين هي أن الإنجازات العظيمة تتطلب تفانيا وتركيزا لفترات طويلة من الزمن، وأن كثيرا من الناس، أيا كانت موهبتهم، ليسوا على استعداد لتكريس أنفسهم بكل إخلاص لأهداف تعود عليهم بعائدات قليلة مباشرة.

---

* كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ ـ ١٩٦١) من علماء النفس السويسريين، اشتغل بالتحليل النفسي وتعاون مع فرويد، لكن نقده لفكرة التركيز على الغريزة الجنسية أدى إلى حدوث قطيعة بينهما. ومضى هو في تأسيسه لمدرسة في التحليل النفسي تقوم على فكرة «اللاوعي الجمعي» بنموذجيها الأصليين، المنبسط والمنطوي، واعتبارهما الطرازين النفسيين الرئيسيين. وقد سبقت الإشارة إليه في أحد هوامش الفصل الأول (المترجم).

وهذا يثير بوضوح السؤال عما إذا كان العباقرة من الرجال والنساء خارجين عن المألوف بمعنى يغاير ما نقصده من أنهم موهوبون بطريقة غير عادية؟ وهل هم مسوقون لتحقيق منجزاتهم بقوى باطنية لا توجد لدى معظمنا؟ وهل تتوقف إنجازات العبقري على المرض النفسي؟ ولست أعتقد بوجود إجابة مبسطة عن هذا السؤال. غير أن بقية البحث ستعنى أساسا ببحث هذه المشكلة.

ولما كان عنوان هذا البحث يشير إلى كل من فرويد ويونج، فسوف ألخص بإيجاز وجهتي نظرهما في العبقرية، مبينا السبب في أني أجدهما غير مقنعين. ورغم أن فرويد كان مقروءا على نطاق واسع، ورغم أنه هو ذاته كان كاتبا موهوبا وحصل على جائزة جوته في الأدب، فقد اعتبر الفن في المقام الأول نشاطا هروبيا يقوم على خيال غير واقعي، ومن هنا كتب يقول:

«أكرر مرة أخرى أن الفنان انطوائي من الناحية المبدئية، وأنه ليس بعيدا كل البعد عن العصاب، وتتملكه حاجات غريزية شديدة القوة، فهو يتمنى أن ينال الشرف والقوة والثراء والشهرة وحب النساء، ولكنه لا يملك الوسائل التي تحقق له إشباع هذه الحاجات؛ ونتيجة لهذا فإنه ينسحب من الواقع، شأنه شأن أي إنسان آخر يعاني من عدم الإشباع، ويحول كل اهتمامه ونشاطه الحيوي* كذلك إلى عالم خيالي يعبر عن الرغبة، وهو طريق قد يؤدي إلى العصاب»(١).

لقد اعتبر فرويد أن الخيال مستمد من اللعب، واعتقد أن الأطفال يكفون بالتدريج عن اللعب بالأشياء الحقيقية، فإنهم يستبدلون بها الخيال وأحلام اليقظة. والكاتب المبدع في رأي فرويد يفعل الشيء نفسه الذي يفعله الطفل أثناء اللعب، فهو يخلق عالما من الخيال يأخذه بجدية شديدة. ولفرويد رأي هابط عن الخيال إذ يقول عنه:

«نستطيع أن نقرر أن الشخص السعيد لا يحلم أبدا، وإنما يحلم من هو غير راض (أو غير مشبع)، فالقوى المحركة للخيالات هي رغبات غير مشبعة، وكل خيال على حدة، إنما هو تحقيق لرغبة أو تعديل لواقع لا يشبع حاجاتنا»(٢). ولقد اعتبر فرويد

* هذا النشاط يسميه فرويد الليبيدو Libido وهو الخيط المدعم لنسيج الحياة عنده، وعامل حيوي جنسي غريزي يتطور مع الفرد من ميلاده حتى نضجه (المترجم).

أن الخيال وما يصاحبه من أحلام يقظة وهلوسة وسيلة طفولية وغير واقعية للاتصال بعالم قائم على مبدأ اللذة أكثر من قيامه على مبدأ الواقع. وتصور أن الطفل في البداية يهلوس بكل ما يريد، ثم يهجر بالتدريج الخيال المحقق للرغبات لصالح التفكير العقلاني الموجه. يقول فرويد:

«إن عدم حصول الإشباع المتوقع، وتجربة خيبة الأمل المترتبة عليه، هي التي أدت إلى التخلي عن الانغماس في محاولة الإشباع هذه عن طريق الهلوسة. وبدلا من ذلك اضطر الجهاز النفسي إلى اتخاذ قرار بتكوين تصور عن الظروف الواقعية في العالم الخارجي ومحاولة إحداث تغيير حقيقي في هذه الظروف. وبذلك وضع مبدأ جديدا للأداء العقلي. ولم يعد ما يقدم للعقل هو السار بل هو الواقعي، حتى لو لم يكن سارا، وقد ثبت أن تكوين مبدأ الواقع كان خطوة مهمة»(٣).

وهكذا تصبح الحياة واقعية كما تصبح جادة. فعن طريق تنحية الأشياء الطفولية كالخيال المسرف جانبا وتوجيه الجهد ناحية الواقع مهما كان مخيبا للآمال، عن طريق هذا يستطيع الفرد الحصول على إشباع حاجاته. ويبدو هذا وكأنه بعث فيكتوري لقصة سقوط الإنسان، فلابد من التخلي عن إشباع الرغبات المباشرة في جنة عدن. ولابد من الفكرة الخيالية التي توهم بأن كل شيء يمكن الحصول عليه بغير جهد في سبيل أخلاق العمل التطهرية (البيوريتانية). «بعرق وجهك تأكل خبزا حتى تعود إلى الأرض»* فلا شيء يعطى بلا مقابل.

صحيح أن فرويد لم يطرح الفن كله جانبا بحجة أنه هروبي، إذ سلم بأن الفنان يرجع مرة أخرى إلى الواقعية باستخدام مواهبه في «تحويل أخيلته إلى نوع جديد من الحقائق التي يقدرها الناس بوصفها انعكاسات قيمة للواقع»(٤). ولكن رأي فرويد في الخيال يتسم أساسا بالسلبية، ولهذا فإني أراه غير مرض على الإطلاق. فلا توجد نظرة عقلية خالصة إلى العالم إلا ويلعب الخيال فيها دورا. بل إن الاكتشاف العلمي يعتمد على استخدام الخيال. ولو لم يكن لدى أينشتين القدرة على تخيل الصورة التي يبدو فيها العالم للمراقب المسافر بسرعة تقارب سرعة الضوء، لما صاغ نظرية النسبية.

---

* سفر التكوين (الإصحاح: ٣: ١٩) (المترجم).

ويبـدو أن فـرويـد لم يـرحب أبـدا بفكـرة أن الخيـال يمكن أن يكـون عـامل تكيف بيولوجي. ورغم وجود أحلام يقظة تافهـة ولا قيمة لها، فليست كل أحلام اليقظة تافهة. إنها قد تكـون وسائل للعب بـالأفكار بتكوين مجمـوعات جـديدة مترابطـة من المفاهيم، وتجربـة أسـاليب مبتكرة في النظـر إلى العـالم. وقـد استبعـد فرويـد اللعب، كما استبعـد الخيال، بوصفه عمـلا طفوليا. ولكن اللعب مظهر جوهري من مظـاهر الإبداع كما يرى المؤرخ الهولندي يوهان هويتسينجا* في كتابه «الإنسان وهو يلعب Homo Ludens». ويبدو أن فرويد قـد اعتبر أن التفكير نشاط على درجة عالية من الوعي، مـوجه بدقة تجاه هدف محدد، على نحـو ما يخطط المرء لـرحلة من «أ» إلى «ب». ولكن معظم التفكير، بما في ذلك التفكير العلمي، ليس على هذه الصورة. ولقد عرَّف أينشتين التفكير بأنه «لعب إرادي بالمفـاهيم»، واعترف بأن الصور في تفكيره هـي سيطرة على الكلمات، كما اعتبر أن ذلك التفكير كان ينطلق بـلا وعي إلى حد لا يستهـان به. ومن الطبيعي أن توجـد أخيلة هروبية كأحلام اليقظة الاستمنائية وأحلام اليقظـة التي تدور حول الربح في مراهنات كرة القدم وغير ذلك مـن التوافه كأفـلام الرعب والـروايات الـرومانسية. غير أنـه ليست كل الأخيلة من هذا النوع الهابط، فلولا الخيـال ما أمكن للمنجزات العلمية ولا للروائع الفنية في تاريخ الحضارة أن تظهر إلى الوجود.

ولقد اتخذ يونج وجهة نظر أكثر إيجابيـة عن الفنان المبدع، رغم أن رؤيته كانت أيضا معيبـة، فهـو يميز بين نـوعين من الإبـداع الفني، وهما الإبـداع السيكولـوجي والإبـداع الكشفي. وينتمي إلى النوع الأول «كل الروايات التي تتناول الحب ومحيط الأسرة والجريمة والمجتمع، إلى جانب الشعر التعليمي ومعظم الشعر الغنائي والدراما بنوعيها وهما المأساة والملهـاة. ومهما تنوع الشكـل الفني لهذه الأعمال، فإن مضامينهـا مستمـدة دائما من مجال التجربة الإنسانية الواعية، أو إذا شئنا من الواقع النفسي الماثل للحياة»(٥). ولم يهتم يونج

* مؤرخ حضارة هولندي (١٨٧٢ ـ ١٩٤٥) من أشهر كتبه «خريف العصور الوسطى» و«إرازموس»، و«طرق جـديدة لتـاريخ الحضارة»، والكتاب المذكـور في المتن وعنوانه الكـامل هو «الإنسـان وهو يلعب» محاولـة لتحديـد عنصر اللعب في الحضـارة. وقد حـاول في آخر كتبـه وهـو «ظلال الغـد» تشخيص مظاهـر الألم والعذاب التي تعـاني منها الحضـارة الغربية المعـاصرة، خصوصـا مع أهوال الحرب العـالميـة الثـانيـة والفضـائح التي ارتكبتهـا النظـم الشمـوليـة الطـاغيـة، لا سيما النـازيـة (المراجع).

في المقام الأول بهذا النوع من النشاط الإبداعي ولا بسيكولوجية الفنانين الذين يبدعون هذا الطراز من الأعمال، رغم أنهم يشكلون الأغلبية.

أما الفنانون الذين يهتم بهم يونج، فهم أولئك الذين ينتمون بتخيلاتهم إلى ذلك النوع الذي يسميه أصحاب الرؤى «الكشفية» وهو يضع ضمن هذا النوع دانتي ونيتشه وفاجنر وبليك وجوته في القسم الثاني من فاوست. ويقول عن جوته:

«إن الفجوة التي تفصل بين القسم الأول والقسم الثاني من فاوست تُبرز الفرق بين النمطين النفسي والكشفي للإبداع الفني. فهنا (أي في الثاني) تعكس كل الأوضاع والتجربة التي تقدم مادة للتعبير الفني لم تعد تجربة مألوفة، فهي شيء غريب يستمد وجوده من مخزون العقل البشري، وكأنها برزت من عصور سابقة على ظهور الإنسان أو من عالم أسمى من عالم البشر يتصارع فيه النور مع الظلام»(٦).

لقد اعتقد يونج بأن هذا النوع من الرؤى الكشفية لا يمكن أن يكون مستمدا من الحياة الشخصية للفنان. وبينما كان من المرجح أن يفسر فرويد هذه المادة بأنها تنشأ عن الطفولة المبكرة، فقد افترض يونج وجود مستوى للعقل سماه «اللاوعي الجمعي». وقد كان لدى يونج دراية واسعة بالأسطورة وبالأديان المقارنة، وكان لديه خبرة إكلينيكية كبيرة بمرضى الفصام (الشيزوفرانيا) انفرد بها دون فرويد. وقد آمن بأن اللاوعي الجمعي هو مصدر إنتاج الصور أو النماذج الأولية، التي تجلت بأشكال مختلفة في حضارات مختلفة، وشهدت بوجود مستوى عقلي منتج للأسطورة وشائع بين جميع الناس. وقد أسيء تفسير هذا المفهوم بطريقة فجة بلغة «الذاكرة العرقية» وما شابه ذلك. ولكن يونج لم يكن يقصد هذا. وأحسب أن فكرته كانت مستمدة في الأصل من دراساته للتشريح المقارن حين كان يدرس الطب. فقد صور العقل في صورة مشابهة للجسم تماما، وجعل له بنية ذات تاريخ طويل أنتجت الأنواع الأساسية من الصور نفسها، مثلما أنتج الجسد الأنواع نفسها من الأعضاء.

ومع ذلك، فقد كان من الصعب على الفرد المتوسط المحاصر بمتاعب الوجود الدنيوي الواعي أن يتصل بهذا المستوى العقلي، اللهم إلا في منامه أحيانا حين يسنح

له من وقت لآخر ذلك النوع من الأحلام الكشفية شديدة التأثير. أما أولئك الذين يعانون مرضا عقليا أو يكونون على وشك الانهيار، فقد تنتابهم أطياف من ذلك النوع المزعج والذي لا يمكن أن يكون مستمدا من تجربتهم الشخصية. ولقد خاض يونج نفسه هذه التجربة ورأى مثل هذه الأطياف حين مر بفترة اضطراب عقلي عقب انفصاله عن فرويد.

والفنان الكشفي في رأي يونج لا يبتكر هذه المادة بقدر ما تسيطر هي عليه وتمسك بزمامه. وهو يقول في هذا الصدد:

«حين تهيمن قوة الإبداع يتحكم اللاوعي في الحياة ويشكلها أكثر مما تتحكم فيها الإرادة الواعية، وتدفع الأنا بقوة للسير في مجرى خفي حيث تصبح مجرد شاهد عاجز على الأحداث، ويغدو نمو العمل وتقدمه هو قدر الشاعر وهو الذي يحدد سيكولوجيته. وليس جوته هو الذي يبدع فاوست، بل إن فاوست هو الذي يبدع جوته. ثم من هو فاوست؟ إنه أساسا رمز، ولا أعني بهذا أنه تعبير مجازي عن شيء مألوف تماما، ولكنه تعبير عن شيء حي في أعماق كل ألماني، شيء ساعد جوته على إظهاره للوجود»(٧).

لقد تصور يونج أن النفس الفردية جهاز ينظم نفسه بنفسه، وهي فكرة يحتمل أيضا أن تكون مستمدة من دراساته الطبية. وطبقا لمبادئ علم الفسيولوجيا (علم وظائف الأعضاء)، يكون للجسم نظام تصحيح ذاتي يعتمد على الإحساس بالعالم الخارجي، ثم تعديل حالته طبقا لما يرد إليه من المؤثر المرتد*. فالجسم منظم بطريقة معينة بحيث لو حدث مثلا أن أصبح الدم قلويا أكثر مما ينبغي، فإن آليات الجسم تُدعى بطريقة تلقائية للعمل على زيادة حموضته، وهذه الآلية الفسيولوجية تكفل للجسم حالة دائمة من الاتزان.

وتصور يونج أيضا أن العقل الفردي يؤدي وظيفته بالطريقة نفسها، فالعصاب يحدث حين يصبح عقل الفرد «أحادي الجانب» أي عندما يسلك سلوكا انبساطيا يفقد معه الاتصال بعالمه الداخلي، أو يصبح انطوائيا ويفقد الاتصال بالواقع

* العبارة الأخيرة شرح وتقريب لمعنى التعبير الشائع اليوم في لغة الإلكترونيات والحاسوبات (الكمبيوتر) وأجهزة التسيير الذاتي وهو الـ «فيد باك Feed back» (المراجع).

الخارجي. والأعراض العصابية هي علامـات دالة على نقص التوازن، وهي مؤشرات مهمة إلى الخلل الموجود، لا إلى مجرد مظاهر بغيضة يتعين التخلص منها.

واعتقد يونج كذلك أن حضارات بأكملها قد تسلك مسلك الأفراد، وقد تصبح غير متوازنـة بالطـريقة نفسهـا. ولهذا فإن الحضارة الغـربية الحديثـة يمكن اعتبـارها أحادية الجانب مـن ناحية أن السعي وراء الرخاء المادي مقـدم لديها على السعي وراء الصحة الروحية. والفنانون من النـوع الكشفي يتمتعون في رأيه بالقدرة على استشعار المستقبل، لأنهم على اتصـال بـالعوامل الـلاشعـوريـة التي لم تصبح موضـع تقديـر الشخص العادي وإن تكن مبشرة بحـدوث تغييرات في المواقف الجماعية. وهو يشير إلى أن الفنـانين من هـذا الصنف هم طليعة أزمـانهم. ويمكن أن نضرب مثـالا على ذلك بالثورة التي بدأها المصورون الانطباعيون الأوائل في نظرتنا إلى العالم، وهـم الذين أدينوا في البداية بسبب تجديداتهم التي أثـارت القلق. ويرى يونج أنه من القسوة على الإنسان أن يكون فنانا من هذا النوع المتنبىء. ويقول في ذلك:

«الفن نـوع من الدافع الفطـري الـذي يستولي على كـائن بشري ويجعل منه أداة لـه. وليس الفنان شخصا وهب حرية الإرادة لكي يسعى لتحقيق أهدافه الخاصة، ولكنه ذلك الإنسان الذي يتيح للفن أن يحقق أهدافه من خلاله هـو. والفنان بوصفه إنسانا قد تكون له أحوال مزاجية وإرادة وأهداف شخصية. أما بوصفه فنانا فهو إنسان بمعنى أسمى من ذلك: إنه (إنسـان جماعي)، وهو أداة الحيـاة النفسية الـلاواعية لـلإنسانيـة والقائم على تشكيلها. هـذه هي وظيفته، وهي في بعض الأحيان حمل ثقيل جدا يحتم عليـه التضحية بالسعادة وبكل شيء يجعل الحياة في نظر الإنسان العادي جديرة بأن يحياها»(8).

وتصور الفنان على هـذا النوع تصور يلائم، وإن لم يفسر، سلـوك بعض الفنانين الـذين يضحـون في الحقيقة بكل مـن حولهم وبكل متعـة أخـرى في سبيل محاولاتهم الإبداعية. ويعد فاجنر وسترندبرج* مثالين على هذه القسوة. ولكن لن يستطيع كل الناس أن يسايروا مفهوم يونج عن اللاوعي الجماعي، لا لمجرد كونه الأساس الجوهري للعقل الذي تتولد عنه الأسطورة، ولكن لأنه بمنـزلة عالم خارج المكان والزمان، عالم

* أوجست سترنـدبـرج (١٨٤٩ ـ ١٩١٢) كـاتب مسرحي وروائي سـويـدي، يعد رائد التعبيريـة، وأعظم كاتب محدث في السويد، ويسمونه أحيانا شيكسبير السويد (المترجم).

مـوجـود على نحو من الأنحـاء بعيـدا هنـاك، ويمارس ـ إذا جـاز التعبير ـ تأثيره في الحضارة من خلال تأثيره في النفس الفردية للفنان أو من خلال نفاذه فيها.

وعلينا أن نتذكـر أن يونج كان متأثرا بشوبنهور إلى حـد بعيد، ذلك أن «اللاوعي الجمعي» عند يونج يشبه إرادة شوبنهور شبهـا قويا، فلقد اعتبر شوبنهور أن الأفراد هم تجسيد لإرادة جوهريـة تقع خارج المكان والزمان. وتصور ـ مقتـديا بكانْـث ـ أن المكان والـزمان مقـولتان* إنسانيتـان ذاتيتان تُفرضان على الـواقع وتجبراننا على إدراك العالم بوصفه مكـونا من موضوعات فرديـة. ولكننا لحسن الحظ، لسنا مضطرين إلى قبول نظام مفاهيم يونج بأكمله لكي نقدر قيمة إسهاماته المهمة.

وفي مجال الإبداع نجـد خلافا جـديرا بالملاحظـة بين فرويد ويـونج في نظرتهما إلى الخيـال. فـالأول، كما رأينـا، يميل إلى وضع الخيـال على المستـوى نفســه مع الحلم والهلوسة واللعب، باعتباره شكلا غير ناضج للأداء العقلي، الذي كان أساسا شكلا هروبيا وغير واقعي. أما يونج، فقد تناول الخيال بجدة وشجع مرضاه على الاستفادة منه في سعيهم إلى الصحة العقليـة والاستقرار، كما شجع كذلك مرضـاه الذين بلغوا مرحلة متقدمة من المرض على الدخول في حالة الاستغراق في التفكير الحالم الذي سماه «الخيال الإيجابي». وكان يشجعهم على ملاحظة الأخيلة التي تعرض لهم، وترك هذه الأخيلة تتطـور وتأخذ مجراهـا دون أن يتدخلـوا فيها بشكل واع، وبعـد ذلك يطلب منهم تدوين أو رسم أو تصوير ما تخيلوه أيا كان شأنه.

لقد تطور هذا الأسلوب العلاجي إلى عامل مكمل لتحليل الأحلام، وهو المنهج الرئيسي الذي استخدمه يونج في تحليلاته. وكان الهدف من ممارساته هو تحقيق توازن جديـد بين الوعي والـلاوعي. وقد تخصــص يونج في عـلاج متوسطي العمـر، وكان أكثرهـم على قدر من اليسار والنجاح في حياتهم، ولكنهـم كانوا يعانون من الإحساس بالعبث وفقدان معنى الحياة. ويُرجع يونج هذا إلى أن الوعي شديد التطور لمثل هؤلاء الأفراد قد أمعن في الابتعاد عن اللاوعي، أو أن الفرد بعبارة أخرى قد ضل عن طريق

* يحتمل أن يكون كاتب هذا البحث قد استخدم هنا كلمة المقولات عن سهو غير مقصود، فالمعروف أن المكان والـزمان عند كانْث حـدسان «وليسا مقولتين عقليتين» (من المقـولات التي تتعلق بملكة الفهم أو الذهن) ولا مفهـومين مجردين بأي حال من الأحوال. إنهما إطاران للحسـاسية أو لإدراكنا الحسي المباشر للعالم من حولنا (المراجع).

تطـوره الداخلي الصحيح. وأصبح في حـاجـة إلى النظر إلى الـداخل إذا أراد استرداد التوازن والتقدم مـرة أخرى. ولقد أصبح تحليل أمثال هـؤلاء المرضى بحثا عن النفس الحقيقية، رحلة روحية غـايتها النهائية ـ التي لا يبلغها المرء أبـدا ـ هي تحقيق السلام الداخلي والرضا والكمال. وبالانتباه الشديد للاوعي كما يتبدى في الحلم وفي الخيال، يتأتى للفرد أن يغير اتجاهـه من موقف تكـون فيه الأنـا والإرادة مهيمنتين، إلى موقف آخر يتبين له فيه أنه موجه بعامل حافز على التكامل، وليس من صنعه. أما التسمية التي أطلقهـا يونج على هـذه الرحلة الـروحية فهـي «عملية التفرد»، وهـو مصطلح مأخوذ أيضا عن شوبنهور.

إن هذا العرض الموجز لأفكار يونج يبدو بعيدا عن موضوع البحث الذي يفترض أنني أتناوله. ولكني آمل في إقناعك بأهميته، وإن كنت أعتقد أن يونج نفسه لم يكن ليوافقني عليه. والـواقع أن وصفه لعملية التفرد مواز بصورة دقيقـة لعملية الإبداع في الفنون والعلوم وذلك على النحو التالي:

أولا: حالة الاستغراق في الحلم التي نصح يونج مرضاه بتعهدها وتنميتها هي على وجه الدقة الحالـة العقلية نفسها التي تظهر فيها معظم الأفكـار الجديدة للأشخاص المبدعين. و هناك حـالات قليلة قامت فيها الأحلام الفعلية بمـد أصحابها بالإلهام. مثـال ذلك فكـرة دكتـور جيكل ومستر هـايـد، التي وردت على روبـرت لـويس ستيفنسـون* في الحل، وتأكيد تارتيني المؤلف الموسيقي أن فكرة لحن سـوناتا «رعشة صـوت الشيطـان» خطرت لـه في حلم رأى فيـه الشيطـان وسمعه وهـو يعـزف على الكمان. ولكن مثل هذه الأمثلة نادرة. فالغالبية العظمى من الأفكار الجديدة ترد إلى الناس في أكثـر الأحوال حين يكونـون في حالـة متوسطة بين النـوم واليقظة. وينطبق بصورة نموذجيـة على وصف فاجنر للحالـة العقلية التي كان عليها عنـدما ورد عليه لحن افتتاحية راين جولد (ذهب الراين).

كان فاجنر في ذلك الوقت يعاني من الـدوسنتاريا، وكان يقيم في فندق شبتسيا، وقد كتب يقول عن ذلك:

---

* كاتب وروائي وشـاعر اسكتلندي (١٨٥٠ ــ ١٨٩٤) تحول من دراسة الهندسـة إلى دراسة الأدب، وله أعمال كثيرة منها «جزيرة الكنز» و«ليالي ألف ليلة الجديدة» (المترجم).

«بعد ليلة قضيتها مع الحمى والأرق، حملت نفسي في اليوم التالي على القيام بجولة طويلة في الريف القائم على التل والمغطى بأشجار الصنوبر. بدا كل شيء موحشا ومقفرا، ولم أستطع التفكير فيما ينبغي عليّ أن أفعله هناك. ولدى عودتي بعد الظهر استلقيت من شدة الإجهاد على أريكة خشنة، ورحت أنتظر لحظة النوم التي أتوق إليها. لكن النوم لم يأت فانتابتني حالة من النعاس شعرت فيها فجأة وكأني أغوص في ماء يتدفق بسرعة.. وتحول الصوت المندفع صاخبا في رأسي إلى صوت موسيقى هي نغمة من مقام E الكبير، يتردد صداها متواصلا في صور متقطعة، وبدت هذه النغمات المتقطعة وكأنها مقاطع لحن لحركة صاعدة، ومع ذلك لم يتبدل أبدا اللحن الصافي ذو الأبعاد الثلاثة لمقام E الكبير، وإن بدا من تواصله أنه يضفي معنى لانهائيا على العنصر الذي كنت أغوص فيه. واستيقظت من غفوتي في رعب مفاجىء، يغمرني إحساس بأن الأمواج تتدفع عاليا فوق رأسي. وأدركت أن تيار الحياة لم يكن ليتدفق إليّ من خارجي، بل من داخلي»(٩).

كان لمفهوم التفرد عند يونج هدف لم يتحقق أبدا. فلا أحد ينجح في تحقيق كل إمكاناته، ولا أحد يبلغ التكامل الكلي أو الكمال. وقد عرَّف يونج الشخصية بأنها «التحقيق الأسمى للخاصية الفطرية للكائن الحي»(١٠). وتحقيق الدرجة القصوى من التطور هو مهمة العمر كله التي لا تكتمل أبدا، وهو الرحلة التي ينطلق الإنسان فيها مفعما بالأمل صوب غاية لا يصل إليها مطلقا. وهذه على وجه التحديد هي الطريقة التي يصف بها الأفراد المبدعون أعمالهم. فلم يرض عبقري أبدا عما أنجزه. إنه يلهث دائما وراء ماهو أفضل، أو يحاول دوما سبر أغوار جديدة، أو يبحث عن شكل جديد يصلح لنقل رؤاه بطريقة أقوى تأثيرا.

وقد اقتطفت في كتابي (ديناميات الإبداع) ملاحظات المؤلف الموسيقي آرون كوبلاند عن التأليف الموسيقي، وهي ملاحظات صائبة تغريني بتكرارها هنا. وقد اقتبستها من المحاضرات التي ألقاها كوبلاند ضمن سلسلة محاضرات تشارلز إليوت نورتون لعام ١٩٥١ ـ ١٩٥٢:

«إن المؤلف الموسيقي الجاد الذي يتعمق في فنه، ستتاح له الفرصة إن آجلا أو عاجلا لكي يسأل نفسه: لِمَ كان تأليفي للموسيقى أمرا شديد الأهمية بالنسبة لي؟ ما الذي يجعله

يبدو ضروريا ضرورة مطلقة بحيث يصبح أي نشاط يومي آخر بالنسبة له أدنى أهمية؟ ولماذا لا يشبع هذا الدفاع الخلاق أبدا؟ لماذا يتحتم على الإنسان أن يبدأ من جديد؟ أما عن السؤال الأول ـ وهو الحاجة إلى الإبداع ـ فإجابته التي لا تتبدل أبدا، هي التعبير عن النفس، والحاجة الأساسية لتوضيح أعمق مشاعر المرء تجاه الحياة. ولكن لماذا لا تنتهي هذه المهمة أبدا؟ لماذا يتحتم على الإنسان دائما أن يبدأ من جديد؟ أما سبب الاضطرار إلى الإبداع المتجدد فيكمن فيما أرى في أن كل عمل يضاف، يحمل في طياته عنصرا من عناصر اكتشاف النفس. لابد أن أبدع كي أعرف نفسي. ولما كانت معرفة النفس تعني البحث الذي لا ينتهي أبدا، فإن كل عمل جديد هو إجابة جزئية عن السؤال: من أكون؟ ويحمل معه الحاجة إلى المضي نحو إجابات جزئية أخرى مختلفة»(١١).

والتماثل هنا قوي مع وصف يونج لعملية التفرد. فهل يكون من المعقول أن نذهب إلى أن القوى التي تدفع الناس إلى تجشم رحلة اكتشاف النفس طبقا لوصف يونج، مماثلة كذلك لتلك القوى التي تدفع الناس إلى القيام برحلة اكتشاف النفس التي وصفها آرون كوبلاند؟

إذا وافقنا على أن الأمر كذلك، فقد يحتج البعض بأن خلاصة ما أقول هو أن كل المبدعين عصابيون، وربما يشرع من لم يوهبوا القدرة على الإبداع في القيام بتحليل يونج، بينما يتولى المبدعون عملية تحليل الذات عن طريق عملهم الخلاق. ربما يكون هذا صحيحا بمعنى ما، ولكن لابد أن نضع في اعتبارنا أن المرضى الذين وصفهم يونج لم يكونوا يعانون من أي شكل تقليدي من أشكال العصاب كالهستيريا أو عصاب الوسواس، وإنما كانوا يعانون من الشعور بالخواء والعجز عن تحقيق الذات. ولقد كتب يونج عن هؤلاء المرضى فقال:

«نحو ثلث حالاتي لا يعاني أصحابها من أي عصاب يمكن تحديده إكلينيكيا، وإنما يعانون من عبثية حياتهم وفقدانهم الهدف. ولن أعترض إذا وصف هذان بأنهما عصاب عصرنا الشائع. وثلثا مرضاي بالكامل قد تجاوزوا منتصف العمر، الأمر الذي يؤدي إلى مقاومة طرق العلاج العقلية بصفة خاصة، ربما لأن معظمهم من ذوي المكانة الاجتماعية الذين يتمتعون غالبا بقدرات متميزة، ويرون أن حالة السواء بالنسبة إليهم لا تعني شيئا(١٢).

ويختلف هؤلاء المرضى اختلافا كبيرا عن أولئك الذين يلتقي بهم المحلل النفسي عادة في العيادة الخارجية. فهم لا يعانون من أعراض عصابية كالمخاوف المرضية والأفكار القهرية والأوهام المسيطرة، بل لا يعانون من أي صعوبات في علاقاتهم الشخصية مع الآخرين. أما مايبدو أنهم يعانون منه فهو الاغتراب عن اللاوعي، وهو ماسماه ريكروفت(١٣) «القوة غير الشخصية في داخلنا، والتي هي صميم الذات، ولكنها ليست الذات نفسها».

وهذه القوة غير الشخصية الكامنة في الباطن يمكن أيضا أن تسمى «عبقرية». فالمعنى الأصلي للكلمة، وفقا لما يراه ر. ب أونيانز، هو «روح الحياة الدافعة إلى الإنجاب، وهي منفصلة عن الذات الواعية التي تتركز في صدر الإنسان وخارجة عنها». وقد كان موضع العبقرية في الرأس، كما كانت هي ذلك الجزء من الشخص الذي يفترض أن يبقى بعد وفاته. يقول أونيانز:

«يبدو أن فكرة العبقرية كانت في جانب كبير منها تؤدي ما يؤديه في القرن العشرين مفهوم (العقل اللاواعي)، إذ كانت تؤثر في حياة الإنسان وأفعاله بشكل مستقل عن عقله الواعي أو حتى على الرغم منه. ويمكن الآن تتبع أصل المصطلح الذي نعبر به عن أن الإنسان (يمتلك أو لا يمتلك عبقرية)، بمعنى أنه يمتلك مصدرا فطريا للإلهام يتجاوز نطاق الذكاء العادي»(١٤).

وهكذا فإن ما تشترك فيه عملية التفرد عند يونج مع العملية الإبداعية هو:

أولا: أن كلتيهما حريصة على الاتصال بالقوة غير الشخصية الكامنة في الباطن، سواء سميت هذه القوة باللاوعي أو بالعبقرية.

ثانيا: أن كلتا العمليتين معنية بتحقيق التكامل أو الشفاء، وخاصة بمعنى تكوين «كُلاّت»* جديدة من كيانات منفصلة سابقة.

ثالثا: أن كلتا العمليتين معنية باكتشاف النفس بالطريقة التي وصفها آرون كوبلاند.

---

* جمع «الكل» أو المجموع الموحد المتكامل الذي يزيد من نواح عديدة على حاصل جمع أجزائه (المراجع).

رابعـا : أن كلتــا العمليتين تشتمل على رحلـة قـد تتمخض عـن مكـاسب كثيرة في الطريق، ولكنها بحكم طبيعتها لا تكتمل أبدا.

لقد لجأ المرضى إلى يونج لكي يعينهم على ما يعانـونه من الشعور بعدم الرضا عن حيـاتهم، لا بسبب اضطـرابـات عصابيـة من نـوع يمكن تحديـده إكلينيكيـا. فهل نستطيع أن نؤكد أن المبدعين ينساقون كذلك بدافع من الشعور بعدم الرضا إلى القيام برحلاتهم الاستكشافيـة؟ أعتقد أننا نستطيع ذلك، رغم أن مشاعر عـدم الرضا ـ كما سوف نرى ـ قد لا تعني بكل بساطة فقدان الهدف والعبثية والخواء، وهي الخصائص التي يقول عنها يونج إن مرضاه كانوا يتصفون بها.

إنني أعتقد أن عدم الرضـا بما هو موجود صفة مميزة للنـوع الإنساني، وقد سميته في كتـابي (دينـاميـات الإبـداع) «السخط المقـدس». هـذا السخط هـو الـذي أدى بالإنســان من الناحيـة البيولوجيـة إلى التكيف مع العالم، إذ جعلـه يستخدم خيـاله لاستكشاف إمكـانات جـديدة، وللقيام بـاكتشافـات مختلفة. والـواقع أن كل كائن بشري يستخدم خياله بصورة ما، ولا أحد يقنـع بمجرد إشباع حاجاته الطبيعية. كما يُفترض بالنسبـة للحيوان المتكيف مع بيئته. بل إن أولئك الذين نسميهم بـالبدائيين ونعرف أنهم ربما يكونون قد عاشوا ألوف السنين متكيفين مع نمط واحد من الوجود؛ هؤلاء البدائيين لديهم أفكار عن نوع من الجنة السماوية التي سيعيشون فيها متحررين من الشقاء والمعانـاة. وقد أشار الدكتور جونســون إلى «ذلك النوع من الخيال الجامح الذي يلتهم الحياة بغير تـوقف، ولا يهدئه إلا الانشغال بعمل ما»(١٥). ويستخـدم الناس خيـالهم في اتجاهين. . الاتجاه الأول ـ كما افترض فـرويد بحق ـــ هو الهرب من قسوة الوجود الفعلي إلى أحلام اليقظة التي تتحقق فيها الرغبة.

والاتجاه الثاني ـ الـذي أغفله فرويد ـــ هو استخدام الخيال بطـريقة أفضل لفهم العالم وفهم أنفسنا، أو إبداع أعمال ترمز، عن طريق التأليف بين الأضداد، لتركيبات جديدة داخل الشخصية.

إن نفوسنا جميعا منقسمة على ذواتها بدرجات متباينة، وكلنا مدفوعون إلى البحث عن وحـدة لا نحققها أبـدا. وأول وأوضح وسيلـة يمكن اللجـوء إليها لتحقيق هـذه الوحدة إنما هو الحب. ويعزو أفلاطون في «المأدبة» إلى أريستوفان ذلك الحديث الذي

افترض فيه أن البشر كـانوا في الأصل وحدات مكـونة من ثـلاثة أجناس هي الـذكور والإناث والمخنثون. وبسبب «غطرستهم» شطرهم زيوس شطرين. ومن أجل ذلك كان البشر جميعا مجبرين على البحث عن نصفهم المفقود لاسترداد وحدتهم الأصلية. ولهذا كان الحب «هو الرغبة والسعي نحو الوحدة الكاملة».

على أن الرغبـة والسعي نحو الـوحدة يمكن البحث عنهما بطـرق أخرى غير طريق الوحدة الجسدية مع المحبـوب. والواقع أن فكرة يونج عن التفرد تقوم على البحث عن الوحـدة داخل نفس الفرد، أي المصالحة بين الضـدين، وهما الوعي والـلاوعي. وعملية الإبـداع في الفنون والعلـوم تتميـز في الغالب بـالبحث عن تأليف جـديد بين الأفكار التـي كانت تبـدو من قبل مختلفة أو منفصلـة إلى حد كبير. فـالعلوم والفنـون تشترك في أن هدفهـا هـو البحث عن النظام في التعقيـد والوحدة في التنوع. وحين يحل المصور أو الموسيقي مشكلة جمالية، فإن كلا منهما يشارك في البهجـة نفسها التي توصف بتجربـة «وجدتها*»، والتـي يستمتـع بها العلماء الذين توصلوا إلى اكتشاف جديد.

ويبـدو أن العقل البشري مركب بطـريقـة معينة بحيث يـؤدي اكتشاف نظـام في التعقيد الموجود في العالم الخارجي، إلى انعكاسـه ونقله وتجربته، كما لو كان اكتشاف نظـام وتوازن جـديدين في العـالم الداخلي للنفـس. قد تبـدو هذه المقـولة مسرفـة في الخيال، ولكنني أستطيع تدعيمهـا بشاهد من رواية مبكـرة للكاتب سي. بي. سنو، عن عالم شـاب تلقى تأكيدات بأن جزءا من العمل الشاق الـذي يجريه على التركيب الذري للبلورات قد ثبتت صحته:

«عندئذ شعرت بأن بهجتي تفوق الـوصف. لقد حاولت أن أستعرض بعض اللحظـات السـاميـة التي أتـاحهـا لي العلم. . الليلـة التي تحدث فيهـا أبي عن النجوم، دَرْس لـورد، محاضرة أوستن الافتتاحية، وانتهـاء أول بحث لي. بيد أن هذا كـان شيئا مختلفا عنها جميعـا، مختلفا تمام الاختلاف، مختلفا في النـوع. كان

* إشارة إلى العبارة الشهيرة التي صاح بها أرشميدس ـ لدى خروجه عاريا من الحمام ـ عندما اكتشف طـريقـة يحدد بها نقـاء الـذهب «في تـاج ملك سيراقـوزه» وذلك بتطبيق مبـدأ الثقل النـوعي (المترجم).

شيئا أبعد مايكون عن نفسي. فانتصاري وبهجتي ونجاحي كانت كلها تحيط بي، بيد أنها بدت تافهة بجانب هذه النشوة الصافية. لقد بدا الأمر كما لو أني كنت أسعى إلى العثور على حقيقة ما خارج ذاتي، وأصبح العثور عليها للحظة واحدة جزءا من الحقيقة التي كنت أبحث عنها، وكأن العالم كله، الذرات والنجوم، كانت مشرقة بصورة رائعة، . وقريبة مني وأنا قريب منها حتى أصبحنا جزءا من نورانية أنصع وأروع من أي سر مقدس.

لم أعرف أبدا أن مثل هذه اللحظة يمكن أن توجد. ربما اقتنصت بعض خصائصها عندما شعرت بالبهجة التي غمرتني وأنا أنقل فرحتي إلى أودري مع إحساس بالرضا، أو في الأوقات التي قضيتها مع الأصدقاء، عندما كنت أستغرق في شأن من الشؤون العامة للحظات قليلة، وربما تم ذلك مرتين في حياتي. ولكن هذه اللحظات حملت ــ إذا جاز هنا التعبير ــ روح التجربة لاالتجربة نفسها.

ومنذ ذلك الحين لم أستطع أبدا استردادها بصورة كاملة. ولكن أثرا واحدا منها سيبقى معي ماحييت. فقد اعتدت في صباي أن أسخر من المتصوفين الذين كانوا يصفون تجربتهم في الاتحاد مع الله، وكيف شعروا بأنهم جزء من وحدة الوجود. ولكني بعد ظهر ذلك اليوم، فقدت الرغبة في الضحك مرة أخرى. وعلى الرغم من إحساسي بضرورة تفسير الأمر بطريقة مختلفة، فإني أعتقد أنني أعرف الآن ماكانوا يقصدون»(١٦).

من هذا المثال الذي يبين الصلة الحميمة بين العالمين الداخلي والخارجي، يبدو من المعقول أن نفترض أن الذين تدفعهم الرغبة القوية في البحث عن الوحدة والنظام، سواء في الفنون أو في العلوم، هم أنفسهم معرضون للانقسام على أنفسهم. ويمكن لهذه الفكرة أن تمضي قدما على الطريق المؤدي إلى حل الخلاف الدائر حول العلاقة بين العبقرية والأمراض العقلية. وفي تقديري أن العباقرة من الرجال والنساء كثيرا ما يقعون تحت تأثير صراعات تدور داخل ذواتهم وتؤدي بهم غالبا إلى الإحساس بالتعاسة وعدم الرضا والقلق، ولكنها في الوقت نفسه تمنحهم القدرة على التخيل والتساؤل واللهفة على اكتشاف وتجربة مباهج الوحدة والتركيب.

وماداموا قادرين على متابعة البحث عن طريق (العكوف) على عملهم، فإنهم غالبا ما يقون أنفسهم من أي شكل من أشكال الانهيار العقلي. أما إذا خذلتهم قدرتهم على العمل أو رفض عملهم وكانوا شديدي الحساسية بسبب هذا الرفض، فقد يؤدي هذا إلى الاكتئاب أو إلى شكل آخر من أشكال الأمراض العقلية.

ولقد قامت على مدى العصور مدرستان فكريتان متعارضتان حول طبيعة العبقرية، إحداهما تصور العبقرية في صورة الاتزان غير العادي، وتجزم الأخرى بوجود علاقة وثيقة بين العبقرية وعدم الاتزان العقلي.

ومن مقال عن نظرية التصوير في عام ١٧١٥ لجوناثان ريتشارد سن، يقتبس رودولف ومارجريت ويتكوار مؤرخا الفن في كتابهما (مولود في برج زحل) ما يلي:

«لكي تكون مصورا ممتازا، عليك أن تكون رجلا ممتازا.

ينبغي لعقل المصور أن يمتلك الرقة والعظمة، فمن الواجب أن يتشكل بجمال ونبل.

على المصور أن يحرص على اتخاذ موقف عقلي يتسم باللطف والبهجة، حتى تجد الأفكار مكانا لها في عقله»(١٧).

ولقد تصور جالتون فيما كتبه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر أن العبقرية تورث على نطاق واسع، وأن الإنجازات العظيمة تعتمد على ثلاث مواهب أسماها «المقدرة» و«الحماسة» و«الجلَد على العمل الشاق». وكتب يقول في ذلك: «لا أستطيع أن أتصور كيف يمكن أن يُقهر إنسان وهب المقدرة العقلية العظيمة والتحمس للعمل وقوة الصبر على تحمل مشاقه». وينكر جالتون ـ وهو الذي لم يعر انتباها إلى السير الذاتية عن عملية الإبداع التي أمدنا بها الكتاب والموسيقيون والرياضيون ـ إنكارا تاما أن يكون لأي عمل لا إرادي أو ملهَم أي دور في أوجه نشاط العبقري: «إذا كانت العبقرية تعني إحساسا بالإلهام أو بتدفق أفكار من مصادر يبدو أنها خارقة للطبيعة، أو برغبة جامحة ومشتعلة في بلوغ غاية بعينها، فهي قريبة بدرجة خطيرة من الأصوات التي يسمعها المخبولون، ومن نزوعهم إلى الهذيان، أو لنوبات الجنون الأحادي (المونوماتيا) التي تصيبهم. ولا يمكن في مثل هذه الحالات أن توجد ملكة عقلية سليمة، أو أن تكون المحافظة عليها شيئا مرغوبا فيه»(١٨).

ومع ذلك، فإن كثيرا من المبدعين ـ ولم يكونوا جميعا غير مستقرين بشكل ملحوظ ـ قد سجلوا ظهور الإلهام (في حياتهم) كشيء بعيد كل البعد عن الجهد الواعي، والتحمس أو العمل الشاق. وقد كتب جاوس، الذي حاول لمدة عامين أن يبرهن على نظرية رياضية دون أن ينجح في ذلك فقال:

«أخيرا نجحت منذ يومين، لم يكن ذلك بسبب جهودي المضنية، ولكن بفضل من الله. وكومضة برق مفاجئة، حدث أن حُل اللغز، وأنا نفسي لاأستطيع أن أتكلم عن كنه ذلك الخيط الهادي الذي يربط بين ما عرفته من قبل وما جعل نجاحي ممكنا»(١٩).

وكتب ثاكري* قائلا:

«أصابتني الدهشة للملاحظات التي أبدتها بعض شخصياتي. ويبدو كأن قوة خفية كانت تحرك القلم. فالشخصية تتصرف وتقول شيئا ما، وإني لأتساءل كيف تأتى لها بحق الشيطان أن تفكر في ذلك؟»(٢٠).

وأحد أسباب افتراض ارتباط العبقرية بالجنون يرجع إلى العصور القديمة، ويقوم على الخلط بين الجنون والإلهام، وهو الخلط الذي استمر حتى عبر عنه جالتون بعد ذلك بثمانية عشر قرنا. ولسينيكا** ملاحظة في محاورته «عن سكينة النفس» يقول فيها (أبدا لا توجد موهبة ingenium عظيمة دون مس من جنون dementia)، وقد ردد صداه درايدن في السطور التالية:

---

* وليم ثاكري (١٨١١ ـ ١٨٦٣) روائي إنجليزي بدأ حياته بالصحافة ثم تحول إلى العمل الروائي فأبدع فيه وقد اتخذ عدة أسماء مستعارة في كتاباته الصحفية (المترجم).

** هو لوسيوس سينيكا، الفيلسوف والكاتب الروماني المشهور. ولد نحو عام (٤) ق. م. في قرطبة، ومات منتحرا بأمر تلميذه نيرون عام ٦٥م. . من أهم فلاسفة الرواقية، عرف بعلمه الواسع بالطبيعة والناس، وقدرته على الملاحظة الدقيقة، وأسلوبه الفني المعبر، وعمق إحساسه بجوانب الضعف والنقص البشري، وتعاطفه الشديد مع آلام الناس ومتاعبهم التي تنشأ عن تخاذلهم واستسلامهم للمصالح والمنافع، وعجزهم عن مواجهتها بالإرادة القوية، والانفراد بأنفسهم في ظل السكينة والسلام الروحي بعيدا عن تفاهات «السوق» والحياة العامة والتطلعات الصغيرة. . أثر تأثيرا كبيرا في الحياة الأدبية والسياسية والقانونية في روما، كما كان له تأثير عميق في المسيحية في عهودها الأولى. من أهم أعماله الفلسفية ـ بجانب مسرحياته التراجيدية ـ «الحياة السعيدة» و«قصر الحياة» وغيرهما (المراجع).

«المفكرون العظام يربطهم يقينا بالجنون رباط وثيق،
فلا يفصل بينهما إلا حواجز رقيقة»[٢١].

بيد أن بعض العلماء يرون أن سينيكا استخدم كلمة dementia هنا بمعنى الإلهام الديني، وهو الجنون المقدس الذي وصفه أفلاطون، والذي كان يتم التمييز بوضوح بينه وبين الجنون. ومع الاعتراف اليوم بوجود جزء لا واع في العقل يقوم باستمرار بعملية المقارنة والتصنيف وإعادة الترتيب، وفي ظني أنه يقوم أيضا بفرض نموذج ونظام على تجاربنا وأفكارنا، مع الاعتراف بكل هذا ينبغي ألا يدهشنا بعد ذلك أن تبدو حلول المشكلات كأنها إلهام أكثر من دهشتنا (لوجود) الأحلام.

والميل للاكتئاب هو أحد مظاهر المرض العقلي الذي يشيع بين العباقرة من الرجال والنساء. والاكتئاب حالة عقلية لا ينجو منها أحد منا. فنحن لا نستطيع تجنب مخاطر الفقد أو الحرمان أو الفشل أو الرفض أو خيبة الأمل في أي شكل من أشكالها المتنوعة، فرد الفعل لمثل هذه الخسائر هو الاكتئاب. فنحن نستثمر ما نريد ومن نريد وكلنا أمل، وتصاب آمالنا بالخيبة، ويستغرق استرداد الاستثمار الذي قمنا به وقتا. ونحن لا نستطيع بسهولة أن نحول مشاعرنا نحو شخص أو موضوع إلى شخص آخر أو موضوع آخر. وفي هذه الأثناء يتشح العالم بغلالة سوداء، ويغدو ضجرا تافها فاترا عديم الجدوى. وننكمش داخل ذواتنا محاصرين بالبؤس، وتصبح الحياة بلا معنى وبلا هدف، وربما نتوق إلى انتهائنا، بل ربما فكرنا نحن أنفسنا في وضع نهاية لها.

الاكتئاب إذن حظ مكتوب على البشرية جمعاء، لكن بعض الناس أكثر عرضة للإصابة به من الآخرين، فتكون معاناتهم أقسى، وفقدانهم للأمل أعمق. على أن فقدان الأمل عند معظمنا لا يكون مطلقا. ففقدان الشخص الذي نحبه يترك فراغا لا يمكن شغله أبدا. ولكن غالبية الناس يجدون أشخاصا آخرين يمكنهم أن يحلوا، ولو بشكل جزئي، محل الشخص المحبوب الذي فقدوه. وإذا فشلت أنا وأنت في اجتياز اختبار ما، أو لم نعين في وظيفة كنا ننشدها، فقد نصاب بخيبة أمل قاسية واكتئاب مؤقت، ولكن الأمل لا يخبو تماما.

بيد أن هـذه ليست هي حال أولئك الـذين هم عرضـة للاكتئـاب على نحو غير مألـوف، وهم الذي أسميهم «الشخصيـات المكتئبة». إن مـا يراه النـاس العاديـون خسارة وقتيـة أو نكسة، يبدو لهؤلاء المكتئبين نهاية العـالم. إنهم غارقون في حـالة من السوداوية التي تبدو وكأنه لا سبيل لشفائهم منها. إن فقدانهم للأمل مطلق، وخطر إقدامهم على الانتحار ليس بمستبعد أبدا.

وتتعدد أسباب هذا التعرض المتزايد للاكتئاب إزاء الفقد أو الخسارة. ومن المؤكد أن الوراثة الجينيـة تعد أحد عوامل (الإصابة بـالاكتئاب) في كثير من الحالات. وفقد أحد الأبوين في سن مبكرة يبدو أنه يزيد غالبا من شدة رد الفعل بالنسبة إلى ما يحدث من فقد بعد ذلك. والعـوامل الاجتماعية أيضا لها أهميتها. والاكتئاب الشـديد نتيجة خيبـة الأمل أو الفقد أكثـر شيوعـا بين النسـاء اللائي يعشن في بيـوت فقيرة، وليس معهن من يستطعن الإفضاء إليه بمكنون أنفسهن. وهناك عوامل أخرى يقينا، ولكن ضيق المقام يحول بيني وبين تتبعها هنا.

ويكفي القول بأن الشخصيـات المكتئبة تبدو لسبب أو لآخر مفتقـرة إلى الشعور الفطري الباطن بتقدير الذات. فحين نصاب بالإخفاق في حياتنا يكون لدى معظمنا شيء من الإحساس بالإمكانات الباطنية التي يمكن الرجوع إليها لإعادة الطمأنينة إلى نفوسنا. ونحن نملك إيمانا باطنيا بقيمتنا منذ طفولتنا، وهو الذي يشد أزرنا حتى لو ابتلينا بالفشل أو الرفض أو الخسارة. ولكـن الشخصيات المكتئبة تفتقر إلى مثل هذا الإيمان. إنهم عرضـة لأن يجرحوا بسهـولة لأن إحسـاسهم بقيمتهم مستمد كليـة من مصادر خارجية، وهذا هو السبب في أن كثيرا جدا من الأعمال العالمية إنما يتحقق على أيدي المكتئبين. ومثلما يحتـاج مدمن المخدرات إلى «جرعـات» دورية، فإن المكتئب يحتاج إلى تدعيم دوري لعمليـة تقديره لذاته. وهذا هو الـذي يجعله يشتغل بجد كي يحقق النجاحات التي لا يمكن أن يحيا من دونها.

والاكتئاب المتكرر يظهر عادة بشكل بارز بين الأدباء، كما هو أكثر ظهورا بين الشعراء بوجه خـاص. فكل من وليام كوبر، وجون دون، ووليـام كولينز، وجون كلير، وس. ت. كـوليردج، وإدجـار آلان بـو، وجيرارد مـانلي هـوبكـز، وآن ساكستـون، وهارت كـرين، وتيودور روتكه، ودلمور شفـارتز، ورانـدال جارل،

وروبرت لـويل، وجـون بريمان، وديلان تـوماس، ولـويس ماكنيـس، وسيلفيا بلات، كل هؤلاء عانى فترات اكتئاب موثقـة ومثبتة، وقد انتحر خمسة من هؤلاء الشعـراء. وفي دراسة حـديثـة لسبعة وأربعين كـاتبـا وفنانـا بـريطانيـا، اختيروا لمكانتهم المرموقة بسبب حصولهم على جوائز كبرى، تبين أن ٣٨٪ منهم خضعوا لعلاج من مرض الاكتئاب الجنوني أو مـرض الاكتئاب المتكرر، دون جنون، وقد تلقى نصف شعـراء العينـة عـلاجا بـالعقـاقير بـالعيادة الخارجيـة، . أو ألحقـوا بالمستشفى لتلقي أشكال أخرى من العلاج الطبي النفسي[٢٢] .

وعلى ضـوء هـذه المعلومـات يمكن أن نخلص إلى وجـود شيء من الارتبـاط الأكيد بين احتمال التعـرض للاكتئـاب والكتابـة الإبداعيـة. بيد أننـا يمكن أن نستنبط من ذلك أيضـا أن الكتـابـة الإبـداعيـة لم تكن ذات أثـر فعـال في دفع الاكتئـاب كما أوحيت بـذلك فيما سبق. وأحسب أن الشعراء ربما يكـونـون أقل نجـاحا من كتـاب النثر في استخـدام مـواهبهم في هذا الغـرض، وذلك بسبب طبيعـة عملهم التي تتسم بعـدم التواصل واعتمادهم على الإلهام. وكـاتب النثـر يمكن أن يلزم نفسه بالكتـابة بانتظام حتى لو كان ما ينتجه عمـلا عاديا مبتذلا. أمـا الشعراء في بحثهم المستمـر عن «الكلمـة المناسبـة» وحرصهم المعـروف على شكل التعبير شديـد التركيز، هؤلاء الشعراء فرصتهم قليلـة في الانخراط في نمط الكتابة المنتظمة المتكررة، هذه الكتابة التي تؤدي بالضرورة دورا ما حتى في عمل أعظم الـروائيين حظـا من الإلهام. والمؤكـد أن هنـاك عـددا من الكتـاب الـذين يعلمون أن ما ينتجـونه مرتبط بالحفـاظ على صحتهم العقلية وها هـو ذا جراهام جرين على سبيل المثال يكتب في سيرته الذاتية قائلا:

«الكتـابة أسلـوب من أساليب العـلاج. وإني لأتساءل في بعض الأحيـان كيف يتسنى لمن لا يكتب أو يـؤلف الموسيقى أو يـرسم أن ينجـو من الجنـون أو السـوداء (الملانخوليا) أو الخوف المرضي المتأصل في الموقف الإنساني»[٢٣] .

وللاكتئاب علاقة وثيقة بالصعوبـات الناشئة عن العلاقات الشخصية المتشابكة بين الناس، والتنـاقض أو الازدواجية في المواقـف تجاه الآخرين، وعـدم القدرة على مواجهة العدوان، والاحتيـاج إلى استمرار تأكيد تقدير الـذات وتدعيمه وتشجيعه.

والكتاب المعرضون للاكتئاب تتجه كتاباتهم الإبداعية أساسا إلى الاهتمام بتقلبات العلاقات الإنسانية . ويعد بلزاك من بين الروائيين، مثالا واضحا للعبقري الذي حقق إنتاجه الضخم لأنه كان يكتب تحت ضغط دوافع قاهرة . وقد كشف بلزاك عن تعطشه الشديد للشهرة وللنجاح المتكرر، وهذا التعطش سمة مميزة للمزاج الاكتئابي الجنوني .

ولكن الاكتئاب ليس هو الحالة (المرضية) الوحيدة التي يمكن أن يكفل العمل الإبداعي الوقاية منها والتصدي لها . فأنواع القلق الشديدة، وبخاصة تلك التي تتعلق بتفكك الشخصية، تؤدي إلى الحرص الشديد على البحث عن النظام والاتساق . ويبدو المفكرون التجريديون العظام نوعا من البشر الذين لا يهتمون في الغالب بتكوين روابط شخصية وثيقة . فحرصهم على إيجاد شيء من النظام والمعنى في العالم أهم عندهم من العلاقات الإنسانية . وهناك صلة بين الخوف من العلاقات الوثيقة، والقلق من تفكك الشخصية، وبين الإحساس بأن العالم مكان مخيف غير آمن، ومن الضروري السيطرة عليه بشكل من الأشكال إذا أريد تحقيق أي نوع من أنواع الأمن . إن الذين يعانون من حالات القلق هذه غالبا ما يتجنبون الاختلاط بغيرهم كأنهم يخشون أن تلك العلاقات الوثيقة يمكن أن تكون هدامة . ومن المدهش حقا أن أغلب فلاسفة الغرب العظام منذ عهد الإغريق لم يعيشوا حياة أسرية طبيعية، ولم يكوِّنوا روابط شخصية وثيقة . وينطبق هذا على ديكارت ونيوتن ولوك وباسكال وسبينوزا وكانت وليبنتز وشوبنهور ونيتشه وكيركجارد وفيتجنشتين . ولقد كان لبعض هؤلاء العباقرة علاقات عابرة مع رجال أو نساء، ولكن لم يتزوج واحد منهم، وعاش معظمهم وحيدين أغلب حياتهم . والواقع أن الغالبية العظمى من البشر مشغولون إلى حد ما بأن يكون لحياتهم معنى ونظام، كما أنهم مشغولون بالعلاقات الشخصية مع غيرهم من الناس، ولكن أسمى ما تم الوصول إليه من مستويات الفكر التجريدي إنما تحقق في تقديري على يد رجال أو نساء كان لديهم الوقت والفرصة للانفراد بأنفسهم لفترات طويلة، كما كان اهتمامهم بالعلاقات الشخصية أقل بكثير من اهتمام معظمنا بها . لقد كان معظم المفكرين منعزلين إلى حد ما .

ولكن مـا العوامل المسـؤولة عن إنتـاج كـائنات بشريـة لها مثل هذا النـوع من الشخصية التي يطلق عليها الأطباء النفسيون ـ حين تكون مرضية بشكل واضح ـ اسم الشخصية الفصامية، ولا تعـد بدرجة أقل نادرة بين المثقفين؟ لن نستطيع أن نحدد على وجـه الدقـة مقدار ما يـدين به طـراز خاص من الشخصيـات لعوامل البيئة، ومقـدار ما يدين بـه هذا الطراز للصفـات الوراثية. وهنـاك عدد معين من الحالات التي نعلم ما يكفي عن طفولة أصحابها، بحيث نستطيع أن نقرر بثقة أن الصدمـات النفسية قـد لعبت دورا في إحداث قلق مـن ذلك النوع الـذي وصفناه آنفا. ونيوتن على سبيل المثال كان طفلا مبتسرا* ، مات أبوه قبل ولادته، واستمتع خلال سنيه الثلاث الأولى باهتمام أمه الكامل دون أن يقاسي من وجود منافس له. والواقع أنه تطلـب اهتماما أكبر من معظم الأطفال بسبب ابتساره. وعنـدما جاوز العـام الثالث من عمـره تزوجت أمـه وغـادرت البيت أيضا تـاركة إيـاه في رعايـة آخرين. ونحن نعرف من يـومياته أنه استاء استيـاء شديدا مما شعر بأنـه خيانة من أمه. وبين دفتي «كتالوج» خطاياه الثماني والخمسين ـ الذي أدان فيه نفسه من باب عقاب الذات وسجله عندما كان في الثانية والعشرين من عمره ـ نجد أن أحد هذه الآثام هو تهديده بحرق أمه وزوجها وحرق البيت فوق رأسيهما.

كـانت شخصية نيـوتن في مرحلـة البلـوغ شخصية غـريبة الأطـوار من الناحيـة المرضية. ولما كان زميلا شابا في ترينيتي كوليج بكمبردج، كان يميل إلى شرود الذهن الـذي يتسم به العلماء. وكـان قليل الاتصـال بـالآخرين إلى أقصى حـد، لا يمارس الرياضة، وينسى في الغالب تناول الطعام، ويكرس كل انتباهه لدراسته، ولا يأوي إلى فراشه قبل الثـانية أو الثالثة صباحا. ولم يكوّن عـلاقة وثيقة مع أي من الجنسين، وفي أيام شيخوختـه أخبر زائرا بأنه لم يَعْتَدِ أبدا على عفـاف امرأة. ورغم أنه كـان قويا إلى الدرجة التي استطاع معهـا أن يتغلب على مخاطر ابتساره وأن يعيش حتى الخامسة والثمانين، فقد كان مصابا بوسـواس المرض، مشغولا دائما بالموت، وهي سمة شارك فيها إيمانويل كانْتْ.

---

* الابـتسار هـنا بمعنى عـدم اكتمال النضج، والطفـل المبتسر هـو الـذي يولـد قبل استـكمال الشـهور التسعة للحمل (المراجع).

وكان كذلك نزاعا إلى الشك إلى أبعد حد، ميالا إلى الشجار، حساسا من ناحية الحرص على التفـوق على غيره، منكـرا لأي فضل عليـه مـن غيره من العلماء والـرياضيين. وفي عـام ١٦٩٣ وبعد أن اجتـاز الخمسين تماما، أصـابه انهيـار عبر خلاله عن أوهـام جنونية مختلفة من نوع «البارانويـا» (جنون التضخم والاضطهاد)، بما في ذلك بأن الفيلسوف لوك كان يحاول توريطه مع امرأة.

وأحسب أن من صواب الرأي افتراض أن ما لقيه من «خيـانة» أمه المبكرة وهو في الثالثـة من عمره، جعلـه يشعر بأنـه لا يمكن الوثـوق بالبشر، وأن العـالم مكان غير آمن. ولقد أسهم تجنبـه لغيره من الناس في تحقيق إنجـازاته، إذ كـرس نفسه للعمل متحاشيا إقامة أي علاقات إنسانية. وربما أشعل افتقاده للأمن رغبته في البحث عن نظام وعن إمكان تنبـؤ في عالم بدا له وهو طفل، كأنـه محكوم بشكل تعسفي بعوامل لم يستطع إدراك كنهها. لقد كتب عنه أحد كتاب السير قائلا:

«إن إكراه ما في السموات والأرض على الدخول في إطار محكم وصارم لا يتيح لأي جزئية أن تفلت منه لتنطلق بحرية وعشوائيـة، كان حاجة أساسية لهذا الرجل الذي استبد به القلق»(٢٤).

وهناك عبقـري آخر كـان يعمل في مجال مختلف تمام الاختلاف من مجالات الإبداع، ويشترك في عـدد من سمات هذه الشخصيـة، هو فـرانز كـافكا. ولم يكن كافكـا شكاكا مثل نيوتن ولا انعـزاليا، ولكنه ـ كما تـوضح كتاباته ـ كان كذلك يعتبر العالم مكانا غير آمن، تسيطر عليه قوى لا يمكن بلوغها أو إدراك كنهها. وتصـور كل من «القلعـة» و «المحاكمـة» عوالم كـابوسيـة تمارس فيها سلطة تعسفية بأسـاليب غير قابلة للتفسير، عن طريـق نبلاء وقضاة لا يمكن مطالبتهم بشرح شيء أو تبريره. ويشترك كافكا مع نيوتن كذلك في الخوف من السماح للآخرين بـالاقتراب منه. وكان لكافكا عدد من العـلاقات النسائية، وتـورط مع «فليس بـاور» التي خطبهـا لمدة خمس سنـوات. ومع ذلك لم يلتقِ الاثنان أكثر من تسع أو عشر مرات، وفي كل مرة لم يكن اللقاء يزيد على ساعة أو ساعتين. وكـانت العلاقـة بينهما تقوم في معظمها على الـرسائل المتبـادلة. وحين كانت «فليس» تكتب إليه معبرة عن رغبتها في أن تكون بالقرب منه وهو

يكتب، كان يـرد عليها بأنها لو كانت معـه لما استطاع الكتابة إطـلاقا . وكان كافكا شقيا في طفولته، وكان أبوه رجلا عدوانيا*، ولابد أنه كان هناك عوامل أخـرى أسهمت في شـدة إحساسـه بعـدم الأمن . وليس لـدي إلا القليل من الشك في أن تكـون كتـابته قـد أنقـذته مـن الانهيار، وأنها كـانت من عـوامل التكامل في شخصية لم تبتعد كثيرا عن الجنون .

ربما تكون الأمثلـة التي عرضتها هنـا عن الشخصيات المبدعـة التي كانت تحركها حـالاتها السيكوبـاتية (المرضيـة)، ربما تكون شـديدة التطـرف . ولكن الحالات المتطرفة، كما هي الحال بالنسبة للأمور السيكولوجية الأخرى، تعلمنا شيئا ما . لقد بدأت هذا البحث بتأكيد أن التحليل النفسي في دراسة الإبداع، معني أساسا بـالدوافع : بتمييز وتفسير سبب تأدية هؤلاء العباقـرة من الرجال والنساء جهـودهم الإبداعية بمثل هذه الطـاقة الكبيرة . وغالبا مـا يكون ذلك على حساب عـلاقاتهم الإنسانية وأشيـاء أخرى كثيرة بالإضـافة إلى ذلك . ولا شك أن الصعوبات التي لاقاها أولئك المعرضون للاكتئاب الحاد قد شجعتهم على اللجوء للخيال للأسباب التي سبـق ذكرها . ومع أن الاكتئاب الحاد الذي يتطلب علاجا، يعد مرضا، فإن كل فرد منا يعاني درجة من درجات الاكتئاب نتيجة لفقدان شيء، أو خيبة أمل، أو فشل . وبدراسة الطريقة التي يستخدم بها الموهوبون طاقاتهم الخلاقة في التعامل مع الاكتئاب أو في تجنبه، نستطيع أن نتعلم شيئا عن أنفسنا .

وقد يُقـال إن من المستبعد أن نتعلم الكثير عن أنفسنـا بمحاولـة فهم هذا النمط من الشخصيـات كشخصية نيـوتن . ومع ذلك فإن نيوتن وبعض الفـلاسفة الـذين انصرفـوا عن التعامل مع زمـلائهم لكي يتابعـوا تجريداتهم إلى حـدودها القصـوى،

* يكشف خطـاب كافكـا إلى أبيه (وهـو الذي نشر بعـد وفاتـه في سنة ١٩٢٤، شأنـه في ذلك شأن رواياته الثلاث «القلعة» و «المحـاكمة» و «أمريكا» ـ ورسائله إلى ميلينا وإلى فليـس ويومياته وعدد من قصصه وخـواطره المهمة) يكشف عن علاقتـه المتوترة معه، وكأنما الأب صـورة مصغرة من يهوه التوراة الغـاضب المخيف، ومع ذلك فإن التفسير النفسي ـ كما يؤكد هـذا البحث والبحث السابق ضمنـا ـ يعجز تمام العجـز عن تفسير مضمـون أعمال كـافكـا أو غيرهـا، ويخفق في الكشف عن أبعادها الجمالية والشكلية والرمزية والفلسفية . . . إلخ (المراجع) .

يصورون لنا عن الطبيعة الإنسانية شيئا، يعد اليوم عتيقا وعرضة للتجاهل. ولقد بشر المحللون النفسيون وأتباعهم بأن السعادة وتحقيق الذات يكمنان فحسب في العلاقات الشخصية المتبادلة. ولكن التناسل والحياة الأسرية ليسا هما الغايتين الوحيدتين للإنسان. ولو لم يكن الإنسان كائنا مهتما اهتماما شديدا بإضفاء معنى ونظام على الكون، لما قدر لأعظم منجزاته العقلية أن تظهر للوجود. إن الإنسان لم يخلق للحب وحده. ونحن ندين بدَيْن هائل لأولئك العباقرة من الرجال والنساء الذين طغت حاجتهم إلى إيجاد معنى لعالم بدا لهم غير متسق، على حاجتهم إلى تكوين علاقات إنسانية(٢٥).



المراجع والتعليقات

التقديم

1 See B. Hoffman, *Einstein* (London, 1975), p. 252.
2 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, (Leipzig, 1778) vol. 4; and see H. M. Jones, *Revolution and Romanticism* (Cambridge, Mass., 1974), p. 283.
3 M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953).
4 H. Dieckmann, 'Diderot's Conception of Genius', *Journal of the History of Ideas*, 2 (1941), p. 151.
5 For a detailed discussion of these lines and the complex of ideas that lie behind them see C. O. Brink, *Horace on Poetry: Epistles Book Two* (Cambridge, 1982), pp. 385–6, 441–4. For the importance of the Horatian lines for the medieval conception of genius see J. C. Nitzsche, *The Genius Figure in Antiquity and the Middle Ages* (New York, 1975).
6 E. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus* (Tübingen, 1926), pp. 293ff. On the history of the English word see also Logan Pearsall Smith, *Words and Idioms* (London, 1925), pp. 95–114; M. L. Wiley, 'Genius: a problem in definition', *Studies in English*, 16 (1936), 77–83.
7 See Abrams, *The Mirror and the Lamp*, pp. 272–85; E. N. Tigerstedt, 'The Poet as Creator: Origins of a Metaphor', *Comparative Literature Studies*, 5 (1968), 455–88. In general on the concept of creativity in the arts see M. C. Nahm, *The Artist as Creator* (Baltimore, 1956); R. Williams, *The Long Revolution* (Harmondsworth, 1965), pp. 19–56; W. Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas* (Warsaw and the Hague, 1980), pp. 244–65; P. O. Kristeller, '"Creativity" and "Tradition"', *Journal of the History of Ideas*, 44 (1983), 105–13.
8 Quoted from J. P. Richter (ed.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 3rd edn (2 vols, London, 1970), vol. 1, p. 54. Cf. M. Kemp (ed.), *Leonardo on Painting*, (New Haven and London, 1989) p. 32.
9 See Martin Kemp's discussion in chapter 2 of this book.
10 Plutarch, *Marcellus* xvii 4–6. I have quoted the translation in I. Thomas (ed.), *Selections Illustrating the History of Greek Mathematics*, (London, 1941) vol. 2, pp. 31–2. I am grateful to David Fowler for drawing my attention to this passage.
11 Richard Poirier, 'The Question of Genius', *Raritan*, 5, 4 (Spring 1986), 102–3.
12 See, for example, R. J. Sternberg (ed.), *The Nature of Creativity* (Cambridge, 1988).
13 See in particular R. Currie, *Genius, an Ideology in Literature* (London, 1974).
14 See for instance, S. Chandrasekhar, *Truth and Beauty: Aesthetics and Motivations in Science* (Chicago, 1987), especially chapter 3.

الفصل الأول

1 R. Klibansky, E. Panofsky and F. Saxl, *Saturn and Melancholy* (London, 1964).
2 Ibid., p. 42.
3 See S. H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth Century England*, 2nd edn (Ann Arbor, 1960); D. A. Russell, *'Longinus': On the Sublime* (Oxford, 1964); J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750–1945* (2 vols, Darmstadt, 1985), vol. 1, pp. 54–9 and bibliography there given.
4 See further, P. Murray, 'Poetic Inspiration in Early Greece', *Journal of Hellenic Studies*, 101 (1981), 87–100.
5 See R. Buxton, 'Blindness and Limits: Sophocles and the Logic of Myth', *Journal of Hellenic Studies*, 100 (1980), 22–37; P. Murray, 'Homer and the Bard', in *Aspects of the Epic*, eds T. Winnifrith, P. Murray and K. Gransden (London, 1983), pp. 1–15.
6 J. S. Mill, 'Two Kinds of Poetry' in *Early Essays by John Stuart Mill*, ed. J. W. M. Gibbs (London, 1897), p. 221.
7 See R. Harriott, *Poetry and Criticism Before Plato* (London, 1969), pp. 109–12; B. Gentili, *Poesia e Pubblico nella Grecia Antica* (Bari, 1983), pp. 203–31.
8 See A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik* (Heidelberg, 1965), pp. 52–61; M. West, *Hesiod: Theogony* (Oxford, 1966), pp. 158–61.
9 Cf. the myth of Alcmaeon, son of the seer Amphiaraus, himself said to be descended from Apollo: Alcmaeon married Manto, the daughter of the Theban seer, Teiresias. And see Herodotus 9.92–5 for Deiphonus, seer son of the seer Evenius.
10 West, *Hesiod*, p. 187.
11 See F. Solmsen, 'The Gift of Speech in Homer and Hesiod', *Transactions of the American Philological Association*, 85 (1954), 1–15. West's suggestion (*Hesiod*, pp. 44, 181–2) that the passage as a whole is inserted for the benefit of the king or kings before whom the poem was performed seems to me the most convincing interpretation of these problematic lines. But even if there is some truth in the suggestion, first put forward by E. A. Havelock, *Preface to Plato* (Oxford, 1963), pp. 107–11, that the passage reflects a once intimate connection between poets and kings, the nature of Hesiod's poetic gift is nevertheless quite different from the gift of eloquence bestowed on kings.
12 See, for example, G. M. A. Grube, *The Greek and Roman Critics* (London, 1965), p. 9: 'Pindar claims inspiration from the Muses [...] but he was not the man to think of himself as a passive instrument; with him inspiration is a permanent state rather than a temporary "possession" by a god; it is nearly identified with inborn talent, which is then directed by the poet himself.'
13 Bruno Snell, *Die Ausdrücke für den Begriff des Wissens in der vorplatonischen Philosophie* (Berlin, 1924), pp. 1–20, and 'Wie die Griechen lernten, was geistige Tätigkeit ist', *Journal of Hellenic Studies*, 93 (1973) 178–9.

14 See P. Wilson, 'The Knowledge and Appreciation of Pindar in the Seventeenth and Eighteenth Centuries', unpublished D.Phil. thesis (Oxford, 1974); J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, vol. 1, pp. 179–92.
15 *The Spectator*, 160 (3 September 1711), ed. D. F. Bond (5 vols, Oxford, 1965).
16 Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (London, 1759), p. 30. For G. J. Vossius (1577–1649), see further J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship* (3 vols, Cambridge, 1908), vol. 2, pp. 307–9.
17 In D. A. Russell and M. Winterbottom (eds), *Ancient Literary Criticism* (Oxford, 1972), p. 494.
18 I agree with those scholars who insert the word *mallon* here on the authority of the Arabic text. If it is omitted, as in the manuscripts, the sense is 'poetry is the work of a man endowed by nature *or* of a madman.' See further G. F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument* (Harvard, 1957), pp. 496–502; D. W. Lucas, *Aristotle: Poetics* (Oxford, 1968), pp. 177–9 and S. Halliwell, *The Poetics of Aristotle* (London, 1987), pp. 145–8.
19 Klibansky, Panofsky and Saxl, *Saturn and Melancholy*; see also H. Flashar, *Melancholie und Melancholiker* (Berlin, 1966); Bennett Simon, *Mind and Madness in Ancient Greece* (Ithaca, 1978), pp. 228–37.
20 C. O. Brink, *Horace on Poetry: the 'Ars Poetica'* (Cambridge, 1971), p. 422.
21 See C. Bailey, *Titi Lucreti Cari: De Rerum Natura* (3 vols, Oxford, 1947), vol. 1, pp. 8–12.
22 C. Lombroso, *Genio e Follia* (Pavia, 1864), translated anonymously into English from the 5th edn as *The Man of Genius* (London, 1891), pp. 359 and 2–3. On genius and madness see the chapter by Neil Kessel in this volume; A. Storr, *The Dynamics of Creation* (London, 1972), pp. 203–16; G. Becker, *The Mad Genius Controversy* (Beverly Hills, 1978); R. Porter, *A Social History of Madness* (London, 1987), pp. 60–81 with bibliography on pp. 240–1.
23 See A. Burford, *Craftsmen in Greek and Roman Society* (London, 1972) and the very useful collection of essays edited by F. Coarelli, *Artisti e Artigiani in Grecia* (Bari, 1980).
24 Quoted by F. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne* (Paris, 1975), p. 25.
25 See ibid. and J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, 2nd edn (Paris, 1985), pp. 263–322. On the 'first discoverer' *topos* see A. Kleingünther, *Πρῶτος εὑρετής Philologus, Supplementband* 26, 1 (1933).
26 Coarelli, *Artisti e Artigiani in Grecia*, p. xii.
27 See M. Kemp, chapter 2 in this volume and 'From "Mimesis" to "Fantasia": the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts', *Viator*, 8 (1977), 347–98; R. and M. Wittkower, *Born under Saturn* (London, 1963).
28 See J. Fairweather, 'Fiction in the Biographies of Ancient Writers', *Ancient Society*, 5 (1974), 230–75; M. R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets* (London, 1981).
29 Trans. W. K. C. Guthrie, *History of Greek Philosophy* (Cambridge, 1971), vol. III, p. 402. For other references to the divine sign see e.g. *Apology* 40A–C; *Euthydemus* 272E; *Republic* 496C; *Theaetetus* 151A, and in general P. Friedländer,

30 W. Burkert, *Greek Religion*, trans. J. Raffan (Oxford, 1985), p. 180.
31 See P. Grappin, *La Théorie du génie dans le préclassicisme allemand* (Paris, 1952), pp. 188ff.; J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, pp. 97–103; H. M. Jones, *Revolution and Romanticism* (Cambridge, Mass., 1974), pp. 261–95 on 'The Doctrine of Romantic Genius'.
32 See G. Becker, *The Mad Genius Controversy*, p. 28.
33 See e.g. Logan Pearsall Smith, 'Four Romantic Words' in *Words and Idioms* (London, 1925), pp. 98–100; P. Kaufman, 'Heralds of Original Genius' in *Essays in Memory of Barrett Wendell* (Cambridge, Mass., 1926) pp. 196–7; W. Ringler, 'Poeta Nascitur Non Fit: Some Notes on the History of an Aphorism', *Journal of the History of Ideas* 2 (1941), 502; M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), pp. 198–200.
34 Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (London. 1759), pp. 12, 26–7 and 36.
35 E. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus* (Tübingen. 1926).

الفصل الثاني

1 *Oeuvres, I. Poésies complètes* (Paris, 1882), pp. 217–20. See also U. Finke, 'Dürers Melancholie in der franzosischen und englischen Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts', *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 30 (1976), 63–81.
2 See the excellent treatment of this and other themes with respect to Dürer's critical fortune by J. Bialostocki, *Dürer and his Critics* (Baden-Baden, 1986), pp. 123ff. Also T. DaCosta Kaufman, 'Hermeneutics in the History of Art: Remarks on the Reception of Dürer in the Sixteenth and Early Seventeenth Century', in *Nüremberg, A Renaissance City, 1500–1618. A Symposium* (Austin, 1985).
3 F. Schlegel, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, ed. H. Eichner (Munich, 1959), p. 60.
4 R. Klibansky, E. Panofsky and F. Saxl, *Saturn and Melancholy* (London, 1964), pp. 284ff.
5 Ibid., p. 341.
6 See, amongst others: F. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* (London, Boston and Henley, 1979), pp. 49–59; K. Hoffmann, 'Dürers "Melencolia"', in W. Busch, R. Hausherr and E. Trier (eds), *Kunst als Bedeutungsträger* (Berlin, 1978); D. Pingree, 'A New Look at Melencolia I', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43 (1980), 257–8; P. Sohm, 'Dürer's Melencolia I: the Limits of Knowledge', *Studies in the History of Art*, 9 (1980), 13–32; T. Lynch, 'The Geometrical Body in Dürer's Engraving, *Melencolia I*', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 45 (1982), 226–32; and T. Brunius, 'Albrecht Dürers Melencholia I', in E. Ullmann (ed.) *Von der Macht der Bilder. Beiträge des C.I.H.A.-Kolloquiums 'Kunst und Reformation'* (Leipzig, 1983), pp. 212–15.
7 M. Ficino, *De vita triplici*, III, 22, in *Opera omnia* (Basel, 1576), I, pp. 564ff.,

quoted by Klibansky, Panofsky and Saxl, *Saturn and Melancholy*, p. 272.

8 See C. Hahn, 'Joseph as Ambrose's "Artisan of the Soul" in *The Holy Family in Egypt* by Albrecht Dürer, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47 (1984), 515–22.

9 In addition to the general literature on 'genius', see especially, for the visual arts in the Renaissance, E. Panofsky, 'Artist, Scientist, Genius: Notes on the Renaissance-*Dämmerung*' in *The Renaissance: Six Essays* (New York, 1962), pp. 121–82; M. Baxandall, *Giotto and the Orators* (Oxford, 1971); M. Kemp, 'From "Mimesis" to "Fantasia": the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts', *Viator*, 8 (1977), 347–98; and D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art* (Princeton, 1981).

10 See D. Summers, *The Judgement of Sense* (Cambridge, 1986); and M. Kemp, '"Equal Excellences": Lomazzo and the Explanation of Individual Style in the Visual Arts', *Renaissance Studies*, 1 (1987), 1–26.

11 Baxandall, *Giotto and the Orators*.

12 Kemp, '"Mimesis" to "Fantasia"', 394.

13 P. Kristeller, *Andrea Mantegna* (London, 1901), doc. 36. A useful discussion of Mantegna's fame is provided by A. Chastel, *A Chronicle of Italian Renaissance Painting* (New York, 1983), pp. 104ff.

14 Kristeller, *Mantegna*, doc. 52; and Chastel, *Chronicle*, pp. 256–7.

15 E. Battistelli, 'Notizie e documenti sull'attività del Perugino a Fano', *Antichità viva*, 13 (1974), 67; and Chastel, *Chronicle*, p. 260.

16 Plato, *Timaeus*, 71E–72A. Cf. *Ion* 534, *Phaedrus* 245 and above, chapter 1. See also P. Murray, 'Poetic Inspiration in Early Greece', *Journal of Hellenic Studies*, 101 (1981), 87–100.

17 Cicero, *De Oratore*, 2.46.194 and *De divinatione*, 1.37.80; Seneca, *De tranquillitate animi*, 17.10–2; and Petrarch, *De secreto conflictu curarum mearum*, in *Francesco Petraca Prose: La letteratura italiana*, 7 (1955), 174.

18 Klibansky, Panofsky and Saxl, *Saturn and Melancholy*, pp. 254ff.

19 M. Conway (ed.), *Literary Remains of Albrecht Dürer* (Cambridge, 1889), p. 171: and H. Rupprich (ed.), *Dürer. Schriftliche Nachlass* (3 vols, Berlin, 1956), vol. II, pp. 91–2.

20 *Literary Remains*, pp. 181 and 204; and *Schriftliche Nachlass*, vol. II, p. 99.

21 *Literary Remains*, p. 172; and *Schriftliche Nachlass*, vol. II, p. 92.

22 *Schriftliche Nachlass*, vol. II, p. 100. See B. Decker, 'Dürers Selbstbildnis', in *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock* (Frankfurt, 1981), pp. 405–16.

23 *Luke*, XII, 49.

24 *Literary Remains*, p. 243; and *Schriftlicher Nachlass*, vol. II, pp. 109–10.

25 E. Panofsky, *Idea. A Concept in Art Theory*, trans. J. Peake (New York, 1968), pp. 123–5.

26 *Literary Remains*, p. 244; and *Schriftlicher Nachlass*, vol. II, pp. 109–10.

27 *Literary Remains*, p. 171; and *Schriftlicher Nachlass*, vol. II, pp. 91–2.

28 W. Pirckheimer in *Schriftlicher Nachlass*, vol. I, p. 303; and Bialostocki, *Dürer and his Critics*, pp. 23–5. See H. Rupprich, 'Pirckheimers Elegie auf den Tod Dürers', *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phiklos.-hist. Klasse*, 93 (1956), 136–50.

29 J. Camerarius in *Schriftlicher Nachlass*, vol. I, p. 307; and Bialostocki, *Dürer and His Critics*, pp. 21–2. See P. W. Pershall, 'Camerarius on Dürer: Humanist Biography as Art Criticism', in F. Baron (ed.), *Joachim Camerarius (1500–1574). Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation* (Munich, 1978), pp. 11–29.

30 J. Camerarius in *Schriftlicher Nachlass*, vol. I, p. 319: and Bialostocki, *Dürer and his Critics*, pp. 29–30. See W. Hescher, 'Melancholia (1541). An Essay in the Rhetoric of Description by Joachim Camerarius (1500–1574)', in Baron (ed.), *Camerarius*, pp. 31–120.

31 See Summers, *Michelangelo*, pp. 332–79.

32 F. Bacon, *Essays*, ed. S. Reynolds (Oxford, 1890), p. 34.

33 Michelangelo Buonarroti, *Rime*, ed. E. Girardi (Bari, 1960), no. 164; and *Complete Poems and Selected Letters of Michelangelo*, trans. G. Gilbert (Princeton, 1980), no. 162. See also, R. J. Clements, *The Poetry of Michelangelo* (London, 1966). I have, for the sake of consistency, generally adhered to the translations of Gilbert.

34 *Rime*, no. 173; *Poems*, no. 171.

35 *Rime*, no. 97; *Poems*, no. 95.

36 *Rime*, no. 83; *Poems*, no. 81.

37 *Rime*, no. 44; *Poems*, no. 42.

38 *Rime*, no. 151; *Poems*, no. 149. For an analysis of this important poem, see Summers, *Michelangelo*, pp. 203–33.

39 *Rime*, no. 242; *Poems*, no. 240.

40 M. Kemp, '"Ogni dipintore dipinge se": a Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory', in C. Clough (ed.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in honour of Paul Oskar Kristeller* (Manchester, 1986), pp. 311–22.

41 *Rime*, no. 285; *Poems*, no. 283.

42 B. Varchi, *Due lezzioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un Sonetto di M. Michelangelo Buonarroti* [. . .] (Florence, 1549). For a good discussion of Varchi's commentary, see Summers, *Michelangelo*, pp. 203ff.

43 Varchi, *Due lezzioni*, p. 23; quoted by Summers, *Michelangelo*, p. 211.

44 A version of the *Rape of Ganymede* is in the Royal Library, Windsor. Generally considered a high-quality copy, it may be original; see *Drawings by Michelangelo*, exhibition catalogue, British Museum (London, 1975). For a Platonizing interpretation of its meaning, see E. Panofsky, *Studies in Iconology* (New York, 1962), pp. 223–5.

45 *Esequie del divino Michelangelo* (Florence, Jacopo Giunti, 1564). See R. and M. Wittkower, *The Divine Michelangelo* (London, 1964), for a facsimile and translation.

46 Wittkower, *The Divine Michelangelo*, p. 79.

47 Wittkower, *The Divine Michelangelo*, p. 98.

48 Wittkower, *The Divine Michelangelo*, p. 103; Boethius, *Consolatio philosophiae*, III, ix, 8.

49 See Summers, *Michelangelo*, pp. 171–6.

50 G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1558*, ed. P. Barocchi, (5 vols, Milan-Naples, 1962), vol. I, p. 117.

51 M. Roskill, *Dolce's 'Aretino' and Venetian Art Theory of the Cinquecento* (New York,

1968), p. 180.

52 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. G. Milanesi, (8 vols, Florence, 1906), vol. II, p. 203. See Kemp, 'Equal Excellences', 15.

53 Vasari, *Le vite*, vol. II, p. 357.

54 Vasari, *Le vite*, vol. II, p. 204.

55 Vasari, *Le vite*, vol. II, p. 425.

56 Vasari, *Le vite*, vol. II, p. 171.

57 Vasari, *La vita di Michelangelo*, vol. I, pp. 4–5.

58 Vasari, *La vita di Michelangelo*, vol. I, pp. 117–18.

59 Vasari, *La vita di Michelangelo*, vol. I, p. 121.

60 Roskill, *Dolce's 'Aretino'*, p. 86.

61 P. Aretino, *Lettere*, ed. F. Flora (Milan, 1960), letter of 15 Sept. 1537. See also, F. Pertile and E. Camesasca (eds) *Lettere sull'arte di Pietro Aretino* (3 vols, Milan, 1957–60); and L. Palladino, *Pietro Aretino: Orator and Art Theorist* (Ph.D thesis, Yale University, 1981, University Microfilms, Ann Arbor, 8210748). I have quoted from the convenient translations by G. Bull, *Aretino. Selected Letters* (Harmondsworth, 1976).

62 Roskill, *Dolce's 'Aretino'*, p. 86.

63 Roskill, *Dolce's 'Aretino'*, pp. 160 and 180.

64 Kemp, 'Equal Excellences', pp. 14ff.

65 Roskill, *Dolce's 'Aretino'*, p. 158.

66 Aretino, *Lettere*, May 1544.

67 Aretino, *Lettere*, 25 June 1537 to Lodovico Dolce.

68 Aretino, *Lettere*, July 1547.

69 Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (Florence, 1551), p. 181.

70 G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della Pittura*, ed. R. Klein, (2 vols, Florence, 1974). See Kemp, 'Equal Excellences', pp. 18ff.

71 Lomazzo, *Idea del tempio*, p. 33.

72 The *Trattato* is conveniently available in *Scritti sull'arte*, ed. R. Ciardi, (2 vols, Florence, 1974).

73 Aretino, *Lettere*, 1 Aug. 1542.

الفصل الثالث

Revised version of a lecture delivered on 22 April 1987 at the University of Warwick. I am grateful to Tony Grafton and David Quint for their suggestions. Unless otherwise indicated, all translations are my own.

1 J. W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit* = *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, ed. E. Beutler (24 vols, Zürich, 1948–64), 10.588–89. This edition is cited hereafter as GA.

2 13. Mai = GA 4.272.

3 12. Oktober = GA 4.343. Compare the comment of the older Goethe, as reported by H. C. Robinson: 'He spoke of Ossian with contempt and said: No one remarked that while Werther is in his senses he talks about Homer and only after he grows mad is in love with Ossian' (*Gespräche* 13.8.1829 = GA 23.605).

4 15. März = GA 4.333.

5 To Carl August 24.12.1775 = GA 18.299. Until the *Odyssey* arrived, poor Goethe had to make do with the Bible. Fortunately for all concerned, the text came the next day: to Carl August 25.12.1775 = GA 18.301.

6 *Italienische Reise*: Palermo 15.4.1787 = GA 11.263.

7 Alexander Pope, 'An Essay on Criticism', 1.135.

8 Francesco Petrarca, *Familiarum Rerum* 18.2.10, cited from V. Rossi (ed.), *Francesco Petrarca, Le Familiari* (Florence, 1937), vol. 3, p. 277. Cf. also 24.12.1ff. = V. Rossi and U. Bosco (eds) (Florence, 1942), vol. 4, pp. 253ff.

9 *Inferno* 4.88.

10 This is especially clear in Vida's *De Arte Poetica*, 1527 edition, 2.549–62, reprinted in R. G. Williams (ed.), *The De Arte Poetica of Marco Girolamo Vida* (New York, 1976), pp. 78–80.

11 Cf. Rudolf Pfeiffer, *History of Classical Scholarship 1300–1850* (Oxford, 1976), p. 76.

12 Though the *editio princeps* of Homer (Florence, 1488) was one of the earliest Greek texts printed, no new critical edition of Homer seems to have been published between Giphanius's at Strasbourg in 1572 and Barnes's at Cambridge in 1711.

13 On the relations between Renaissance epic poetry and contemporary classical philology, see especially Guido Baldassarri, *Il Sonno di Zeus. Sperimentazione narrative del poema rinascimentale e tradizione omerica* (Rome, 1982) and Michael Murrin, *The Allegorical Epic. Essays in its Rise and Decline* (Chicago – London, 1980).

14 *The Iliads of Homer* [. . .] by Geo. Chapman, 16.594–96; cited from A. Nicoll (ed.), *Chapman's Homer* (2nd edition Princeton, 1967), 1.339.

15 For such an account, the reader is well served by such general surveys as G. Finsler, *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe* (Leipzig/Berlin, 1912) and K. Simonsuuri, *Homer's Original Genius: Eighteenth-century Notions of the Early Greek Epic (1688–1798)* (Cambridge, 1979). Cf. also the interesting discussion in Murrin, *The Allegorical Epic*, pp. 173–96.

16 Cf. most recently G. S. Schwartz, 'The kopros motif. Variations of a theme in the *Odyssey*', *Rivista di Studi Classici*, 23 (1975), 177–95.

17 Compare Telemachus' reaction the first time he sees a really sophisticated rich man's house, the palace of Menelaus: *Od.* 4.43–46, 71–75.

18 The scholia on this passage are cited from W. Dindorf (ed.), *Scholia Graeca in Homeri Odysseam* (Oxford, 1855 = Amsterdam, 1962), pp. 644–5, and are indicated in the text by Σ and the line number; Eustathius' commentary is cited from G. Stallbaum (ed.), *Eustathii Commentarii ad Homeri Odysseam* (Leipzig, 1825 = Hildesheim – New York, 1970), 2.147, and is indicated in the text by Eust. and the line number.

19 Thus it is mistaken to derive ἀπόθετος from α–privative + ποθέω; in fact, as πολύθεστε at Callim. *H.* 6.47 shows, it comes from ἀπο– + θέσσασθαι, cf. R. Pfeiffer, *Callimachus* (2 vols, Oxford, 1949), vol. I, p. 286 on *fr.* 325.

20 Cf. e.g. N. G. Wilson, *Scholars of Byzantium* (Baltimore, 1983), pp. 71, 189. Already in the Hellenistic period Aristarchus claimed that Homer was in origin

an Athenian (see T. W. Allen (ed.) *Homeri Opera, V* (Oxford, 1912) pp. 244.13 and 247.8) and already Ptolomaeus Pindarion, a student of Aristarchus', argued that Homer's Greek was the best guide for later speakers and writers (cf. Sextus Empiricus, *Adv. math.* 1.202–8, on which cf. F. Montanari, 'Tolomeo Pindarione, i poemi omerici e la scrittura', *Ricerche di Filologia Classica* 1 (Pisa, 1981) 97–114, here 99ff.).

21 Heraclitus, *Homeric Allegories* 4.4, 22.2, 76; Ps-Plutarch, *De vita et poesi Homeri* 6. Cf. M. van der Valk, *Researches on the Text and Scholia of the Iliad* (Leiden, 1963–4), 1.465ff.

22 Eustathius, *Commentarii ad Homeri Iliadem* (Leipzig, 1827 = Hildesheim/New York, 1970), 1.7f.

23 Heraclitus, *Homeric Allegories* 69.12–16.

24 Eustathius, *Commentarii ad Homeri Iliadem* 1.30ff., Stallbaum, *Eustathii Commentarii ad Homeri Odysseam*, 1713.18ff.

25 Longinus, *On the Sublime*, 13.2, 9.7.

26 Proclus, *Commentary on Plato's Republic*, 6th essay, book 2, chapter 7. The passages in question are translated in *Proclus, Commentaire sur la République. Tome I: Dissertations I–VI*, trans. A. J. Festugière (Paris, 1970), pp. 211–13.

27 Cf. A. L. Rubinstein, 'The Notes to Polizian's "Iliad"', *Italia Medioevale e Umanistica*, 25 (1982), 205–39, esp. 211–27 on Politian's allegoresis; the passage quoted is on 223.

28 Pfeiffer, *History of Classical Scholarship*, pp. 104, 106. Ms A184 at the Biblioteca Ambrosiana contains a student's notes to a course by Dorat on the *Odyssey* and the Homeric Hymns; the section on the Aeolus episode at the beginning of *Odyssey* 10 is presented and discussed in Geneviève Demerson, 'Dorat, commentateur d'Homère', in *Études Seiziémistes offertes à V.-L. Saulnier = Travaux d'Humanisme et Renaissance*, 177 (Geneva, 1980), 223–34, esp. 227ff. on Dorat's moral and physical allegoresis.

29 Cf. T. Bleicher, *Homer in der deutschen Literatur (1450–1740). Zur Rezeption der Antike und zur Poetologie der Neuzeit* (Stuttgart, 1972), pp. 60, 62.

30 Ibid., pp. 169–70.

31 Jonathan Swift, *A Tale of a Tub and Other Works*, ed. A. Ross and D. Woolley (Oxford, 1986), p. 61.

32 Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, book II, cited from H. G. Dick (ed.), *Selected Writings of Francis Bacon* (New York, 1955), p. 246. In the Preface to his *The Wisdom of the Ancients*, on the other hand, published only four years later, Bacon's position is more complicated: though he remains entirely sceptical with regard to those ancients who, 'wishing only to gain the sanction and reverence of antiquity for doctrines and inventions of their own, have tried to twist the fables of the poets into that sense', singling out Chrysippus and the alchemists in particular, nevertheless he himself is convinced 'that beneath no small number of the fables of the ancient poets there lay from the very beginning a mystery and an allegory' (Dick, *Francis Bacon*, p. 404); Bacon's own interpretations here often explain the myths politically, as allegories of civil affairs, particularly of rebellions. An excellent analysis of the complexities of Bacon's attitude to allegoresis against the background of Renaissance thought is provided by

Paolo Rossi, *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza* (Torino, 1974), pp. 130–220.

33 I have discussed this matter briefly in my 'Rhetorik und Hermeneutik: Zur Konstitution der Neuzeit', *Antike und Abendland*, 30 (1984), 62–79.

34 Hor. *Epist.* 2.1.18ff.

35 Vida, *De Arte Poetica*, 1.170f., 2.541ff.; Scaliger, *Poetices Libri septem* 1.5, 5.3, cited from F. M. Padelford, *Select Translations from Scaliger's Poetics* (New York, 1905), pp. 37, 73–81.

36 Cited from Nicoll, *Chapman's Homer*, 2.302.

37 Ibid.

38 *Homer his Odysses* translated [. . .] by John Ogilby (London, 1665), p. 247: 'But now he lay in a dejected state, / Upon a dunghill just before the Gate, / That Mules, and Steeds congested with their Dung; / Which Swains on the improving pasturage flung. / There lay poor *Argus*, full of Ticks.'

39 *Homer's Odysses* translated [. . .] by Tho. Hobbes, 2nd edn (London, 1677), p. 209: 'But all the while his Master was away, / The Servants of his keeping took no care, / But on the Dung before the Door he lay, / Which there was heap'd to manure Fields and Leas, / From many Mules and Cattle faln away. / There lay the old Dog *Argus* full of Fleas.'

40 *Homer's Iliad and Odyssey* translated [. . .] by Alexander Pope (London, 1715), cited from J. Butt (ed.), *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, vol. 10: *The Odyssey of Homer. Books XIII–XXIV*, ed. M. Mack *et al.* (London – New Haven, 1967), pp. 148–49.

41 Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (Paris, 1688) 1.29, 31, 32; cited from H. R. Jauss (ed.) (Munich, 1964), pp. 172–3. Future citations from this edition are indicated in the text.

42 This view is expressed most explicity by the Abbé (1.88f. = 123, 3.156 = 323), but the President never disputes it and accepts it e.g. at 3.280–1 = 442.

43 Cf. Perrault, *Parallèle*, ed. Jauss, pp. 25–33.

44 Thus the Abbé can say, 'Once more, Nature is always the same in general in all its productions; but historical periods are not always the same; and all other things being equal, it is an advantage for a historical period to have come after others' (2.280 = 250).

45 Cf. Perrault, *Parallèle*, ed. Jauss, p. 9.

46 3.98 = 308.

47 *The Spectator*, 160 (3 September 1711), ed. D. F. Bond (5 vols, Oxford, 1965).

48 James Thomson, *The Poetical Works* (London, 1862), 2.175–82; cited from G. Buchdahl, *The Image of Newton and Locke in the Age of Reason* (London/New York, 1961), pp. 53, 56.

49 E.g., William Duff, *An Essay on Original Genius* (London, 1767), pp. 91ff., 124ff; Alexander Gerard, *An Essay on Genius* (London, 1774), pp. 318ff.

50 Pope, 'An Essay on Criticism', 1.89, 68–71.

51 N. Ault (ed.), *The Prose Works of Alexander Pope. Vol. I: The Earlier Works, 1711–1720* (Oxford, 1936), pp. 223–4. Subsequent citations will be indicated in the text.

52 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* § 46.

53 On the rape of the reader in classical theories of the sublime, cf. my 'Sublime

degli Antichi, Sublime dei Moderni', *Studi di estetica*, 12 (1984), 113–29.

54 Pope, *Poems*, ed. Butt, vol. 10.

55 On *Iliad* 14.21–8; cited from B. A. Goldgar (ed.), *Literary Criticism of Alexander Pope* (Lincoln, Nebraska, 1965), pp. 141–2.

56 Robert Wood, *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer* (London [1775] = Washington, DC, 1973), pp. v–vi. Subsequent citations will be indicated in the text. On Wood see especially the humane and erudite discussion in David Constantine, *Early Greek Travellers and the Hellenic Ideal* (Cambridge, 1984), pp. 66–84.

57 Giambattista Vico, *Principj di Scienza Nuova* (Naples, 1744). *Libro Terzo: Della discoverta del vero Omero. Sezione seconda: Discoverta del vero Omero. Capitolo secondo: I poemi di Omero si truovano due grandi tesori del diritto naturale delle genti di Grecia*. Vico is cited from the edition of F. Nicolini (Rome-Bari, 1978).

58 Cf. Simonsuuri, *Homer's Original Genius*, 99ff.

59 See e.g. René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750–1950. Volume I: The Later Eighteenth Century* (New Haven/London, 1955), p. 126.

60 Duff, *Essay on Original Genius*, p. 260.

61 E. de Selincourt (ed.), *The Poetical Works of William Wordsworth* 2nd edn. (Oxford, 1952), 2.390. Cf. also 2.386: 'The principal object, then, proposed in these Poems was to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as was possible in a selection of language really used by men, and, at the same time, to throw over them a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual aspect [. . .] Humble and rustic life was generally chosen, because, in that condition, the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity, are less under restraint, and speak a plainer and more emphatic language.' Subsequent citations from this edition will be indicated in the text.

62 *The Odyssey of Homer* translated [. . .] by the late William Cowper, 2nd edn. (London, 1802), 2.125: 'Forlorn he lay, / A poor unheeded cast-off, on the ground, / Where mules and oxen had before the gate / Much ordure left, with which Ulysses' hinds / Should, in due time, manure his spacious fields. / There lay, by vermin worried to the bone / The wretched Argus.'

الفصل الرابع

1 See further, in addition to the chapters flanking this one, K. Simonsuuri, *Homer's Original Genius: Eighteenth-century Notions of the Early Greek Epic (1688–1798)* (Cambridge, 1979), and for Germany, Günter Peters, *Der zerrissene Engel: Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im achtzehnten Jahrhundert* (Stuttgart, 1982) and Wendelin Schmidt-Dengler, *Genius: Zur Wirkungsgeschichte antiker*

Mythologeme in der Goethezeit (München, 1978). For early eighteenth-century views on the originality of the divine poetry of Cowley and his successors, see chapter 1 of Patricia Phillips, *The Adventurous Muse: Theories of Originality in English Poetics 1650–1760* (Uppsala, 1984).

2 *A Dictionary of the English Language* (London, 1755), sig. b2v.

3 *The Spectator* is quoted from the edition of D. F. Bond (5 vols, Oxford, 1965).

4 Quoted from Brian Vickers (ed.), *Shakespeare: The Critical Heritage 1623–1801* (6 vols, London and Boston, 1974–81), vol. ii, p. 215.

5 *An Epistle to Mr Southerne*, Vickers, *Shakespeare: Critical Heritage*, vol. ii, p. 265.

6 Maurice Morgann, *An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff* (London, 1777), p. 71.

7 Pope, *An Essay on Criticism* (London, 1711), lines 152–5.

8 Johnson, 'Dryden', *Lives of the English Poets* (1779–81, repr., 2 vols, London, 1906), vol. i, p. 305; T. Warton, *Observations on the Faerie Queene* (London, 1754), quoted from 2nd edn (2 vols, London, 1762) vol. ii, p. 111.

9 Dryden, 'Letter to John Dennis', *Of Dramatic Poesy and other Critical Essays*, ed. George Watson (2 vols, London, 1962), vol. ii, p. 178.

10 J. Dennis, *An Essay upon the Genius and Writings of Shakespeare* (1712), Vickers, *Shakespeare: Critical Heritage*, vol. ii, p. 283; C. Gildon, *The Complete Art of Poetry* (1718), Vickers, *Shakespeare: Critical Heritage*, vol. ii, pp. 322–3.

11 Dryden, *Of Dramatic Poesy*, ed. Watson, vol. i, p. 70; *Discourse concerning Satire*, in Dryden, *Of Dramatic Poesy*, ed. Watson, vol. ii, p. 74.

12 Dryden, *Of Dramatic Poesy*, ed. Watson, vol. i, p. 231. The word 'force', with its suggestions of superhuman strength and perhaps of a divine force that takes over the poet, frequently recurs in discussions of Shakespeare's original genius.

13 F. R. Leavis, '*Antony and Cleopatra* and *All for Love*', in *The Living Principle: 'English' as a Discipline of Thought* (London, 1975), p. 146.

14 T. S. Eliot, 'Dryden the Dramatist', *The Listener* (22 April 1931), p. 681.

15 *The Complete Works of William Hazlitt*, ed. P. P. Howe (21 vols, London, 1930–4), vol. iv, p. 229.

16 Jonathan Bate, *Shakespeare and the English Romantic Imagination* (Oxford, 1986).

17 *Verses Humbly Address'd to Sir Thomas Hanmer. On his Edition of Shakespear's Works* (1743), 2nd edn (1744), lines 101–4, quoted from Roger Lonsdale (ed.), *The Poems of Gray, Collins, and Goldsmith* (London, 1969).

18 Joseph Warton, *The Enthusiast*, lines 168–75, in Vickers, *Shakespeare: Critical Heritage*, vol. iii, p. 121.

19 Akenside, *The Pleasures of Imagination* (1744), bk iii, lines 380–5, quoted from *The Poetical Works of Mark Akenside* (London, 1845).

20 *A Midsummer Night's Dream*, V. i. 12–17. Shakespeare is quoted from the New Arden edition.

21 J. G. Cooper, *Letters concerning Taste* (London, 1755), p. 101. I owe this reference to Jeremy Maule.

22 J. G. Cooper, *The Tomb of Shakspeare*, lines 39, 44, 56, in Vickers, *Shakespeare: Critical Heritage*, vol. iv, p. 179.

23 'Its success was complete. The voice of every critic was loud in its praise; and before the Second Book appeared (in 1774), four editions of the First had been dispersed throughout the kingdom': Alexander Dyce, in his 'Memoir of

Beattie' in *The Poetical Works of James Beattie* (London, n. d.; I quote the poem from this, the Aldine edition). The influence of *The Minstrel* on the Gothic is apparent from its frequent contributions to Mrs Radcliffe's chapter epigraphs in *The Mysteries of Udolpho* (1794) and to the language of Wordsworth's early poem, *The Vale of Esthwaithe* (1787).

24 R. Hurd, *Letters on Chivalry and Romance* (London, 1762), letter vi, pp. 50–1. The quotation is from *The Tempest* V. i. 41ff.

25 Dryden seems to prefigure this identification in the prologue to *The Enchanted Island* (1670, his and Davenant's adaptation of *The Tempest*): 'But Shakespeare's magic could not copied be, / Within that circle none durst walk but he' (Dryden, *Of Dramatic Poesy*, ed. Watson, vol. i, p. 136).

26 Hurd, 'Notes on the Art of Poetry', in Vickers, *Shakespeare: Critical Heritage*, vol. iii, p. 364.

27 Akenside's 'Ballance' appeared in *The Museum*, 6 December 1746, and the anonymous 'Scale' in *The Literary Magazine*, 3 January 1758, and *The London Chronicle*, 4–7 February 1758; both are reproduced in Vickers, *Shakespeare: Critical Heritage*, vol. iii, pp. 186–90, vol. iv, pp. 326–7.

28 *The Discourses of Sir Joshua Reynolds* (London, repr. 1907), Discourse vi (1774) p. 89.

29 James Boswell, *The Journal of a Tour to the Hebrides with Samuel Johnson* (London, 1785), entry for Thursday, 30th September.

30 Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (London, 1759), pp. 36–7. Subsequent page references given in text.

31 S. T. Coleridge, *Shakespearean Criticism*, ed. T. M. Raysor, 2nd edn (2 vols, London, 1960), vol. i, p. 198.

32 For 'genial spirits' see Milton, *Samson Agonistes*, line 594, Wordsworth, 'Tintern Abbey', line 113, Coleridge, 'Dejection: an Ode', line 39; the essays 'On the Principles of Genial Criticism Concerning the Fine Arts' are repr. in S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. John Shawcross (2 vols, Oxford, 1907).

33 *An Essay on Taste* (London, 1759), p. 173. For an eighteenth-century reader, the phrase 'comprehensiveness of imagination' might well have suggested Dryden's famous remark, reiterated in Johnson's Preface, that 'of all modern, and perhaps ancient poets' Shakespeare 'had the largest and most comprehensive soul' (Dryden, *Of Dramatic Poesy*, ed. Watson, vol. i, p. 67).

34 See Thomas McFarland, 'The Origin and Significance of Coleridge's Theory of Secondary Imagination', in *New Perspectives on Coleridge and Wordsworth*, ed. Geoffrey Hartman (New York, 1972), repr. in McFarland, *Originality and Imagination* (Baltimore, 1985), and James Engell, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism* (Cambridge, Mass., 1981), pp. 119–28.

35 Engell, *The Creative Imagination*, p. 128.

36 Alexander Gerard, *An Essay on Genius* (London, 1774), p. 8.

37 Gerard acknowledges his debt to a similar account of Mistress Quickly's associations in Lord Kames's *Elements of Criticism* (Edinburgh, 1762).

38 William Duff, *An Essay on Original Genius* (London, 1767), p. 141.

39 For 'Le je ne sais quoi', see M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953, repr. 1971), pp. 193–5.

40 Coleridge, *Shakespearian Criticism*, vol. i, pp. 194–5.

41 Young, *Conjectures*, pp. 31–2.
42 *Biographia Literaria*, ed. James Engell and W. Jackson Bate (2 vols, Princeton, 1983), vol. i, p. 60 n.
43 Hurd, *Q. Horatii Flacci Epistolae ad Pisones, et Augustum* [. . .] *to which are added Critical Dissertations* (1751), quoted from 5th edn (3 vols, London, 1776), vol. iii, pp. 18–19.
44 McFarland, 'The Originality Paradox', in *Originality and Imagination*, p. 5.

الفصل الخامس

1 *The Spectator*, 160 (3 September 1711), ed. D. F. Bond (5 vols, Oxford, 1965).
2 Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (London, 1759), p. 36.
3 See T. J. Reed, 'Theatre, Enlightenment and Nation. A German Problem', *Forum for Modern Language Studies*, XIV (1978), 143–64, and W. H. Bruford, *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany* (London, 1950).
4 References to Goethe's writings are by volume and page number in the *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, ed. E. Beutler (24 vols, Zürich, 1948–64). All translations are my own.
5 When recreating in *Dichtung und Wahrheit* book 9 the first impact which Strasbourg cathedral had on him, Goethe noticeably goes out of his way to remedy this shortcoming, devoting two pages to an analysis of the articulation of the West Front (X 420–3).
6 See the splendid discussion of this poem in Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945* (2 vols, Darmstadt, 1985), vol. 1, pp. 202–54.
7 This is reflected in the 'we' which Goethe repeatedly uses in *Dichtung und Wahrheit* when portraying the situation of writers in his youth, expressing with hindsight a solidarity with his fellow-countrymen precisely where we might have expected a claim to exceptional individuality. By this apparently trivial stylistic device, Goethe intimates that his nation's cultural backwardness and the peculiar energy of his youthful inspiration had common roots.
8 See Erich Heller, *The Disinherited Mind* (Cambridge, 1952).
9 See H. B. Nisbet, *Goethe and the Scientific Tradition* (London, 1972).
10 For an examination of these issues in connection with Goethe's Faust, see M. Beddow, '*Faust I*': *A Critical Guide* (London, 1986).
11 See T. J. Reed, 'Goethe and Happiness' in E. M. Wilkinson (ed.), *Goethe Revisited* (London, 1984).
12 By Professor Glenn Most in the course of the conference at which the original version of this chapter was given as a paper.

الفصل السادس

1 This aspect of Romanticism has been much discussed over the years. See for example H. G. Schenk, *The Mind of the European Romantics: An Essay in Cultural History* (London, 1966); M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism* (New York, 1971); and for a recent dissenting view, Marilyn Butler, 'Nymphs and Nympholepsy: The Visionary Woman and the Romantic Poet', in *Studien zur Englischen Romantik*, I (1985), 11–31.

2 Annotation to p. 111 of his copy of Sir Joshua Reynolds's *Discourses*. It would be possible to cite Blake on the other side, as one of the Romantics most aware of the dangers of emptying meaning into universality. Also from the *Discourses*' annotation we have: 'To Generalize is to be an Idiot. To particularize is the Alone Distinction of Merit'; or 'Distinct General Form Cannot Exist. Distinctness is Particular, Not General.' These are notes to p. xcviii and p. 74 respectively; all are in the form given in Geoffrey Keynes (ed.), *Blake: Complete Writings*, rev. edn (London, 1966).

3 All translations from Jean Paul Richter are from Kathleen Wheeler (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: The Romantic Ironists and Goethe* (Cambridge, 1984) – hereafter Wheeler. Where it is a question of close reading I have included the German in the note locating the quotation. The edition quoted is the revised *Vorschule der Aesthetik* (Stuttgart and Tübingen, 1813) – hereafter 1813. It should be noted that Wheeler's bibliographical information on p. 162 needs clarification – the revised text is (more humbly?) the *Vorschule*, and not *Vorlesungen*, as she arguably implies. The paragraph quoted here is from Wheeler p. 172. Significant to the close reading might be: '*Dieser Weltgeist des Genius beseelet, wie jeder Geist, alle Glieder eines werks, ohne eine einzelnes zu bewohnen.* [. . .] *So-bald nur eine Sonne dasteht, so ziegt sie mit einen Stiftchen so gut die Zeit als mite einem Obeliskus. Dies ist der Geist, der nie Beweise gibt, nur sich und seine Anschauung und dann vertrauet auf den verwandten, und herunter sieht auf den feindselig geschaffnen.*' 1813, pp. 85–6.

4 Wheeler, pp. 173–4. Significant to the close reading might be: '*Wenn hingegen der Genius uns über die Schlachtfelder des Lebens führt: so sehen wir so frei hinüber, als wenn der Ruhm oder die Vaterlandsliebe vorausginge mit den zurückflatternden Fahnen: und neben ihn gewinnt die Dürstigkeit wie vor einen Paar Liebenden eine arkadische Gestalt. Ueberall macht er das Leben frei und den Tod schön.* [. . .] *Auf diese Weise versohnet, ja vermählt er – wie die Liebe und die Jugend – das unbehülfliche Leben mit dem ätherischen Sinn, so wie am Ufer eines stillen Wassers der aussere und der abgespiegelte Baum aus Einer Wurzel nach zwei himmeln zu wachsen scheinen.*' 1813, pp. 91–2.

5 Letter to Richard Woodhouse, 27 October, 1818. Keats is picking up the same question of the '*genus irritabile*' which exercises Coleridge in the quotation on p. 123 below.

6 Letter to George and Thomas Keats, 21 December, 1817.

7 This possible history is suggested by the likes of George L. Mosse, *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich* (New York, 1964), and receives its classic fictional treatment in Thomas Mann's *Doktor Faustus* (1947).

8 From *Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross, rev. edn (London, 1969), II.105 – hereafter *Biographia*. One might compare, for the same commonplace as Wordsworth's, Byron, *Prophecy of Dante*, Canto IV, the opening lines: 'Many are poets who have never penn'd / Their inspiration.' From *Lord Byron: The Complete Poetical Works*, ed. J. J. McGann (Oxford, 1980), IV.234 – hereafter McGann.

9 Wheeler, p. 167. There is no italicization in the 1813 text. Mentioned in the close reading: '*Unsere Zeit schenkt mir jeden Krieg mit dieser Sünde gegen den heilige Geist. Wie vertheilen nicht Shakespeare, Schiller u. a. alle einzelne Kräfte an einzelne Charactere, und wie müssen sie nicht oft auf Einer Seite wissig, scharfsinnig, verständig, vernunstend, feurig, gelehrt, und ales sehn, noch dazu bloss, damit der Glanz dieser Kräfte nur wie Juwelen spiele, nicht wie Licht-Endchen der Nothdurst erhelle? – Nur das einsseitige Talent gibt wie eine Klaviersaite unter dem hammerschlage Einen Ton; aber das Genie gleicht einer Windharfen-Saite; eine und dieselbe spielet sich selber zu mannichfachem Tönen vor dem mannichfachem Unwehen. In Genius stehen alle Kräfte auf einmal in Blüte.*' 1813. pp. 65–6.

10 *Biographia*, chapter II, I.30.

11 *Biographia*, II.14–15.

12 *Biographia*, II.15–16.

13 Nietzsche, *Die frohliche Wissenschaft*, I. My translation.

14 *Prometheus*, 11.52–7. McGann, IV.32–33.

15 Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (London, 1759).

16 *Childe Harold*, III.89.6 – 'All is concentered in a life intense.' McGann, II.109.

17 Preface to *Julian and Maddalo*. Text from *Shelley: Selected Poetry and Prose*, ed. K. N. Cameron (New York, 1965), p. 154.

18 *Biographia*, II.14.

19 *Biographia*, II.16.

20 *Biographia*, I.21.

21 *Biographia*, I.24.

22 Wheeler, p. 168.

23 Letter of June, 1814. Text from *Biographia*, II.268.

24 From B. M. Egerton MS 2800, f24, as printed by T. M. Raysor (ed.), *Coleridge's Shakespearean Criticism* (London, 1930), p. 223. The quotations following n. 25 are from the same lecture note.

25 Coleridge, *The Friend* (1818), II.4.

الفصل السابع

1 *Nietzsche contra Wagner*, in *The Portable Nietzsche*, trans. Walter Kaufmann (New York, 1954), p. 674.
2 See Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner, Sein Leben, Sein Werk, Sein Jahrhundert* (Munchen, 1980), pp. 749–54, where he claims that Nietzsche's discovery of the correspondence between Wagner and Dr Eiser was the 'fatal wound', and the real cause of the break between them. His argument is not convincing.
3 *The Birth of Tragedy*, trans. Walter Kaufmann (New York, 1967), p. 50.
4 Ibid., p. 50.
5 Ibid., p. 22.
6 *The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (London, 1968), p. 435.
7 *The Birth of Tragedy*, p. 88.
8 *Human, All Too Human*, trans. Marion Faber, with Stephen Lehmann (Lincoln and London, 1984), p. 108.
9 Ibid., p. 108.
10 Ibid., p. 108.
11 Ibid., p. 113.
12 Ibid., p. 145.
13 Ibid., p. 144.
14 Ibid., p. 144.
15 Ibid., pp. 148–9.
16 See *Beyond Good and Evil*, trans. Walter Kaufmann (New York, 1966), pp. 233–4.
17 *The Will to Power*, p. 513.
18 Erich Heller, *Thomas Mann, The Ironic German* (Cambridge, 1981), p. 135.
19 *Human, All Too Human*, p. 103.
20 *Beyond Good and Evil*, p. 9.
21 *Daybreak*, trans. R. J. Hollingdale (Cambridge, 1982), pp. 220–1.
22 *The Will to Power*, pp. 466–7.
23 *Twilight of the Idols*, in *The Portable Nietzsche*, p. 539.

الفصل الثامن

The following works are referred to by initials only with page numbers in the text:

AR = Paul de Man, *Allegories of Reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven, 1979).
BI = de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd edn, revised & expanded (London, 1983).
KS = *Kant: Selections*, ed. Theodore M. Greene (New York, 1957).
PMK = de Man, 'Phenomenality and Materiality in Kant', in Gary Shapiro and Alan Sica (eds), *Hermeneutics: Questions and Prospects* (Amherst, 1984), pp. 121–44.
RR = de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York, 1984).
RT = de Man, *The Resistance To Theory* (Minneapolis, 1986).

SS = de Man, 'Sign and Symbol in Hegel's *Aesthetics*', *Critical Inquiry*, VIII (1982), 761–75.

1 See details under SS, above. De Man takes up some connected lines of argument in his essay 'Hegel on the Sublime', in Mark Krupnick (ed.), *Displacement: Derrida and After* (Bloomington, Ind., 1983), pp. 139–53.
2 Details under PMK, above. For a discussion of related topics in Kant, see de Man, 'The Epistemology of Metaphor', *Critical Inquiry*, V (1978), 13–30.
3 See G. W. F. Hegel, *Aesthetics*, trans. T. W. Knox (Oxford, 1975).
4 S. T. Coleridge, *The Statesman's Manual* (New York, 1875), p. 438. Cited by de Man, *BI*, p. 192.
5 See Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, trans. A. Sheridan-Smith (London, 1977).
6 M. H. Abrams, 'Structure and Style in the Greater Romantic Lyric', in F. W. Hillis and H. Bloom (eds), *From Sensibility To Romanticism* (New York, 1965), pp. 530–59.
7 Ibid., p. 551.
8 Earl Wasserman, 'The English Romantics: the Grounds of Knowledge', *Essays in Romanticism*, IV (1964). Cited in *BI*, p. 194.
9 Abrams, 'Structure and Style', p. 536.
10 See W. K. Wimsatt, 'The Structure of Romantic Nature Imagery', in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington, Ky., 1954).
11 Ibid., p. 110.
12 W. K. Wimsatt, 'Battering The Object: the Ontological Approach', in M. Bradbury and D. Palmer (eds), *Contemporary Criticism* (London, 1970).
13 See Wimsatt, *The Verbal Icon*.
14 T. S. Eliot, 'The Metaphysical Poets', in *Selected Essays* (London, 1964), pp. 241–50.
15 Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, trans. G. Barden and J. Cumming (New York, 1975).
16 F. R. Leavis, 'Literary Criticism and Philosophy' (reply to René Wellek) *Scrutiny*, VI (1937), 59–70.
17 See for instance de Man, 'Hypogram and Inscription' (on Riffaterre's poetics), in *RT*, pp. 27–53.
18 At this point de Man refers principally to the following texts of Nietzsche: *On The Genealogy of Morals*, trans. Walter Kaufmann (New York, 1967); *The Will To Power*, trans. Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York, 1967); also his early lectures on rhetoric, translated by Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy in *Poetique*, V (1971).
19 *Kant: Selections*, ed. Theodore M. Greene (details under *KS* above). I have cited this text as a readily available source for comparative reading in the three *Critiques*. See also principally the *Critique of Judgment*, trans. J. H. Bernard (New York, 1951).
20 On the role of metaphor, fictions and analogies in Kant, see also J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading* (New York, 1986).
21 Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann* (Paris, 1954). De Man gives his own translation of the passages from pp. 82–8.

22 See especially T. W. Adorno, *Negative Dialectics*, trans. E. B. Ashton (London, 1973) and the essays collected in *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber (London, 1967).
23 Paul de Man, 'Aesthetic Formalization in Kleist', in *RR*, pp. 263–90. De Man provides his own translation of passages from Kleist's 'Essay on the Puppet Theatre'. There is a version by Eugene Jolas in *Partisan Review*, XIV (1947), 67–72.
24 Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man, in a series of letters*, trans. E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby (Oxford, 1967), p. 300. Cited by de Man, *RR*, p. 263.

الفصل التاسع

1 From the Abbess Hildegard's *Scivas*, translated by Christopher Page and quoted on the sleeve to the Gothic Voices recording of *Sequences and Hymns of the Abbess Hildegard* (Hyperion A66039).
2 Letter to Alessandro Striggio, 9th December 1616 in D. Arnold and N. Fortune, (eds) *The Monteverdi Companion*, (London, 1968), p. 42.
3 Letter to Haydn, 1st September 1785, quoted in S. Morgenstern, *Composers on Music* (London, 1958).
4 M. Hamburger, *Beethoven: Letters, Journals and Conversations*, 2nd paperback edn (London, 1984) pp. 124, 195.
5 Victor Zuckerkandl, *Sound and Symbol* (2 vols, Princeton, 1956–73).
6 Hamburger, *Beethoven*, p. 89.
7 Ibid., pp. 89–90.
8 On 'alternative futures' in Beethoven's music see David B. Greene, *Temporal Processes in Beethoven's Music*, (New York, 1982).
9 Quoted by Phillip Frank in *Einstein, His Life and Times* (London, 1948).
10 Hamburger, *Beethoven*, pp. 174–5.
11 *Dichtung und Wahrheit*, part IV, book 20 = *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, ed. E. Beutler (24 vols, Zurich, 1948–64), vol. X, pp. 842, 839–40.
12 Rollo May, *Love and Will* (New York, 1969) p. 131. See also pp. 121–77.
13 Hamburger, *Beethoven*, pp. 90–1.
14 Robert Duncan, *The Truth and the Life of Myth* (New York, 1968), p. 24.
15 William H. Gass, *The Habitations of the World* (New York, 1985).
16 See H. C. Robbins Landon, *Beethoven, a Documentary Study* (London, 1970), p. 392.
17 Hamburger, *Beethoven*, pp. 269–70.
18 Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, quoted by Hardin Craig in *The Enchanted Glass* (Oxford, 1952), p. 113.
19 My recent book, *The Masks of Orpheus* (Manchester, 1987), published after the writing of this essay, deals in greater detail with the Orphic aspects of the theme.

الفصل العاشر

1 A translation of Euler's paper is in J. R. Newman, *The World of Mathematics* (4 vols, London, 1960) vol. i, pp. 570–80.
2 See W. K. Bühler, *Gauss, A Biographical Study* (Berlin, 1980), ch. 9.
3 Pope's couplet was 'Intended for Sir I. Newton'.
4 A. N. Whitehead and B. Russell, *Principia mathematica* (3 vols, Cambridge, 1913). A second edition differing considerably, 1927. A paperback of the first 56 chapters of the second edition, 1962.
5 This paradox, the pseudomenos, is described by Aristotle. It is better known in the less extreme form of the Epimenides, when St Paul, *Epistle to Titus* I.12–13 warns Titus about the Cretans: 'One of themselves, even a prophet of their own, said, The Cretians are always liars, evil beasts, slow bellies. This witness is true. Wherefore rebuke them sharply; that they may be sound in the faith.'

الفصل الحادي عشر

1 The quotation continues: '*Il faut demeurer entre les deux, tout près de la folie quand on rêve, tout près de la raison quand on écrit.*' ('We should stay between the two, close to madness when we dream, close to reason when we write'.) A. Gide, *Journal for September 1894* in *Oeuvres Complètes d'André Gide*, ed. L. Martin-Chauffier (Paris, 1932), vol. I, p. 518.
2 Seneca, *De tranquillitate animi*, 17. 10.
3 R. Burton, *The Anatomy of Melancholy* (London, 1621) vol. I, pp. 128–9.
4 J. Dryden, *Absalom and Achitophel*, lines 163–4.
5 Pascal, *Pensées sur la Vérité de la Religion Chrétienne*, ed. Jacques Chevalier (Paris, 1925), vol. I, p. 170.
6 Lamartine, quoted in W. Lange-Eichbaum, *Genie, Irsinn und Ruhm*, 6th edn (Munich, 1967), p. 220.
7 J. D. E. Esquirol, *Des Maladies Mentales* (Paris, 1838), vol. I, p. 41.
8 C. Lamb, 'On the Sanity of True Genius' in *Last Essays of Elia* (London, 1823).
9 D. Diderot, *Oeuvres Complètes de Diderot*, eds. J. Assezat and M. Tourneux (Paris, 1875–9) vol. XIX, p. 87.
10 Ibid., vol. XI, p. 125. For a full discussion of 'Diderot's Conception of Genius' see the article of that name by Herbert Dieckmann, *Journal of the History of Ideas*, 2 (1941), 152–82, to which the author is indebted.
11 D. Diderot, *Le Neveu de Rameau* (Paris, 1891), p. 37. Text translated by me.
12 R. Porter, *A Social History of Madness* (London, 1987), p. 63.
13 G. Becker, *The Mad Genius Controversy* (Beverly Hills, 1978), p. 127. This is a useful source book of ideas.
14 W. Griesinger, quoted by R. Arndt, *Psychiatrie* (Vienna, 1883). It is not completely clear whether the word *Blödsinniger* here should be translated as idiot or madman. It matters little in this context.
15 J. Moreau (de Tours), 'Argument' to *La Psychologie Morbide ou de l'Influence des*

Névropathies sur le dynamisme intellectuel (Paris, 1859).

16 C. Lombroso, *Genio e follia*, anonymous English translation, *The Man of Genius* (London, 1891), made from 5th edn (retitled *L'uomo di genio in rapporta alla psychiatria, alla storia ed all'estetica* (Turin, 1888), pp. 333, 361 and Preface v, vi.

17 H. Maudsley, *The Pathology of Mind* (London, 1867), p. 297.

18 F. Galton, *Hereditary Genius*, 2nd edn (London, 1892), p. 33.

19 Ibid., p. ix.

20 Ibid., p. x.

21 Porter, *Social History of Madness*, p. 81.

22 E. Kretschmer, *Geniale Menschen*, translated by R. B. Cattell as *The Psychology of Men of Genius* (London, 1931), pp. 13, 17.

23 Ibid., p. 20.

24 B. Berenson, *The Decline of Art*, cited in the *Penguin Dictionary of Modern Quotations* (Harmondsworth, 1971), but with only this bare reference. I cannot trace this essay but the aphorism is too good to lose. Berenson expresses the same thought though less concisely in *Aesthetics and History* (London, 1950), p. 175: 'for genius as distinct from talent means creative reaction against spiritual as well as material environments and its unavoidable by-product is neurosis.'

25 M. Proust, *A l'Ombre des Jeune Filles en Fleurs* (Paris, 1918), vol. III, p. 133, = vol. II, p. 223 of C. K. Scott Moncrieff's translation *Within a Budding Grove*, (London, 1924).

26 S. Butler, from *The Notebooks of Samuel Butler*, ed. H. F. Jones (London, 1918), p. 178.

27 S. Butler, *Samuel Butler's Notebooks: Selections*, eds. G. Keynes and B. Hill (London, 1951), p. 298.

28 J. Swift, *Thoughts on various subjects* in *The Works of Jonathan Swift*, ed. Thomas Roscoe, (London, 1841), vol. II, p. 304.

29 D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 46.

30 Lange-Eichbaum, *Genie, Irsinn und Ruhm*. This is a very large source book.

31 H. Ellis, *A Study of British Genius* (London, 1904), p. 195.

32 C. M. Cox, *The Early Mental Traits of 300 Geniuses* in L. M. Terman (ed.), *Genetic Studies on Genius* (California, 1926). The quoted details are taken from Aubrey Lewis's 1961 article, 'Agents of Cultural Advance'. This article contains much of value on the subject and may be found more easily reprinted in A. Lewis, *The State of Psychiatry* (London, 1967), p. 246.

33 A. Juda, *Höchstbegabung. Ihre Erbverhaltnisse sowie ihre Beziehungen zu Psychischen Anomalien* (Munich, 1953). A short version in English appeared in the *American Journal of Psychiatry*, 106, (1949), 296–309, from which comes the quotation.

34 J. L. Karlsson, 'Genetic Association of Giftedness and Creativity with Schizophrenia', *Hereditas*, 66 (1970), 177–82.

35 J. L. Karlsson, 'Inheritance of Schizophrenia', *Acta Psychiatrica Scandinavica*, Supplement 247 (1974), 81.

36 L. L. Heston, 'The Genetics of Schizophrenic and Schizoid Disease', *Science*, 167 (1970), 249–56.

37 N. C. Andreasen, 'Creativity and Mental Illness', *American Journal of Psychiatry*, 144 (1987), 1288–92.

38 E. Hare, 'Creativity and Mental Illness', *British Medical Journal*, 295 (1987), 1587–9.
39 S. Freud, *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, English version in *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey (London, 1963), vol. XVI, 376.
40 R. Fry, *The Artist and Psychoanalysis* (London, 1924), pp. 13 and 12.
41 S. Freud, *Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood* in *Standard Edition*, vol. XI, pp. 63–81.
42 L. Trilling, 'Art and Neurosis' in *The Liberal Imagination* (New York, 1950), pp. 161, 165, 174, 169.
43 G. Pickering, *Creative Malady* (London, 1974), p. 309.
44 E. Slater, 'The Problems of Pathography', *Acta Psychiatrica Scandinavica*, Supplement 219 (1970), 209–15.
45 A. Alvarez, *The Savage God* (London, 1971), p. xiii.
46 N. Kessel, *Two Essays on Sylvia Plath*. Lectures to Whitworth Arts Society (Manchester, 1978).
47 Lange-Eichbaum, *Genie, Irsinn und Ruhm*, pp. 117–24.
48 E. Hardwick, *Seduction and Betrayal. Women and Literature* (London, 1974), p. 94.
49 G. Flaubert, Letter to George Sand 1875, in *Oeuvres Complètes: Correspondence 1873–1876* (Paris, 1930), vol. VII, p. 280, my translation.
50 V. Woolf, *Orlando* (London, 1928), p. 189.
51 T. S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent' in *Selected Essays, 1917–32* (London, 1932), p. 18.

الفصل الثاني عشر

1 Sigmund Freud, *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey (London, 1963), vol. XVI, p. 376.
2 Freud, *Standard Edition*, vol. IX, p. 146.
3 Freud, *Standard Edition*, vol. XII, p. 219.
4 Freud, *Standard Edition*, vol. XII, p. 224.
5 C. G. Jung, *Psychology and Literature, Collected Works*, vol. 15 (London, 1966), pp. 89–90.
6 Ibid., p. 90.
7 Ibid., p. 103.
8 Ibid., p. 101.
9 Richard Wagner, *My Life* (London, 1911), vol. II, p. 603.
10 C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 17, p. 171.
11 Aaron Copland, *Music and Imagination* (Oxford, 1952), pp. 40–1.
12 C. G. Jung, *Collected Works*, vol. 16 (London, 1954), p. 41.
13 Charles Rycroft, *Psychoanalysis Observed* (London, 1966), p. 22.
14 Richard B. Onians, *The Origins of European Thought*, 2nd edn (Cambridge 1954), p. 129, pp. 161–2.
15 Samuel Johnson, *The History of Rasselas, Prince of Abyssinia*, in *Samuel Johnson*, ed. Donald Greene (Oxford, 1984), p. 387.

16 C. P. Snow, *The Search* (London, 1934), pp. 126–7.
17 Rudolf and Margot Wittkower, *Born under Saturn* (London, 1963), p. 94.
18 Francis Galton, *Hereditary Genius*, 2nd edn (London, 1892), p. x.
19 Quoted in Jacques Hadamard, *The Psychology of Invention in the Mathematical Field* (Princeton, 1945), p. 15.
20 Quoted in Rosamond E. M. Harding, *An Anatomy of Inspiration* (Cambridge, 1940), p. 15.
21 John Dryden, *Absalom and Achitophel*, 163–4.
22 Kay R. Jamison, 'Mood Disorders and Seasonal Patterns in top British Writers and Artists', unpublished data.
23 Graham Greene, *Ways of Escape* (Harmondsworth, 1981), p. 9.
24 Frank A. Manuel, *A Portrait of Isaac Newton* (Cambridge, Mass., 1968), p. 86.
25 See further, A. Storr, *The School of Genius* (London, 1988).

المحررة في سطور

بنيلوبى مري.

* محاضرة بقسم الدراسات الكلاسية بجامعة وريك.

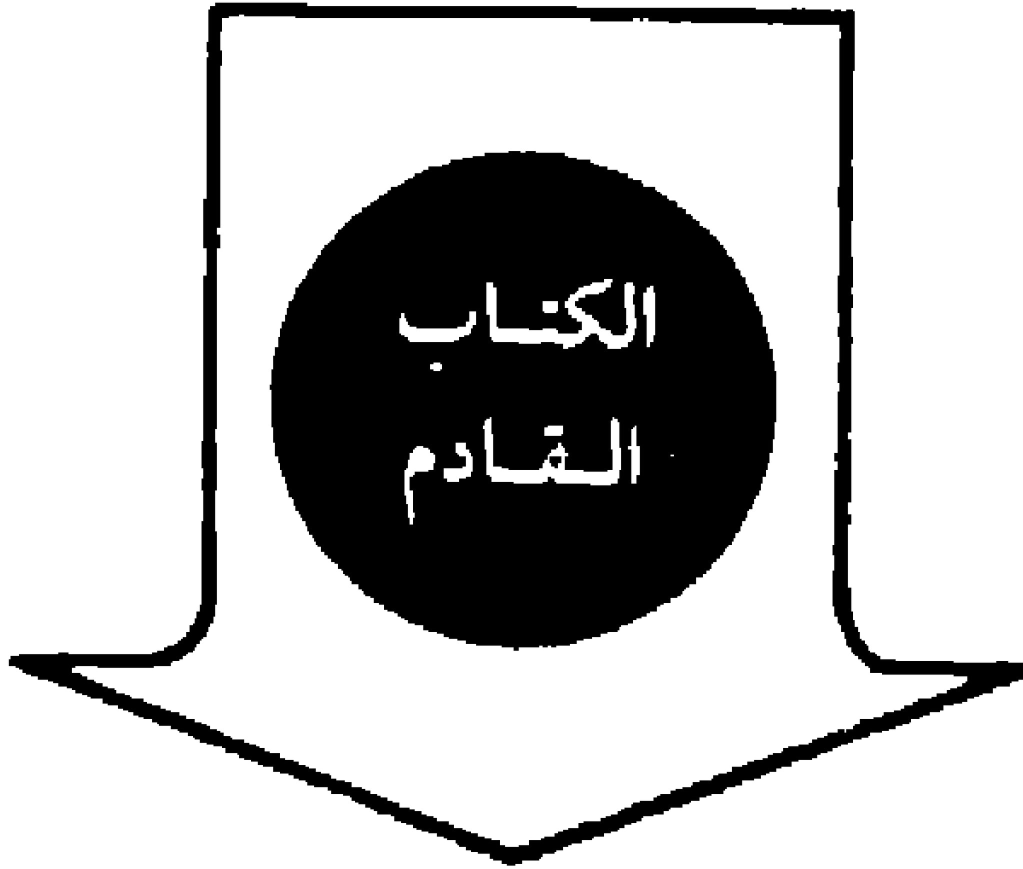
المؤلفون

مجموعة من الأساتذة والمحاضرين في جامعات إنجليزية وأمريكية مختلفة.

المترجم في سطور

محمد عبدالواحد محمد

* من مواليد القاهرة.
* تخرج في قسم الآثار بكلية آداب عين شمس، ثم في المعهد العالي للتربية.
* اشتغل بالتدريس، ثم عمل في المجال الثقافي وبوجه خاص في مشروع الألف كتاب والنشر العلمي.
* له مجموعة قصصية، كما ترجم عدة أعمال كان آخرها «أساطير أفريقية»، تحرير أولي باير، كما أسهم في ترجمة وتحرير الموسوعة الذهبية للأطفال التي صدرت عن مؤسسة «سجل العرب» بالقاهرة.
* له نشاط إذاعي، كما نشرت له قصص مؤلفة ومترجمة، ونشرت له مقالات عدة في بعض الصحف والمجلات الأدبية.



أزمة المياه في المنطقة العربية

الحقائق والبدائل الممكنة

تأليف: د. سامر مخيمر

خالد حجازي

د. عبدالغفار مكاوي.

* من مواليد بلقاس، محافظة الدقهلية، جمهورية مصر العربية.
* دكتوراه في الفلسفة والأدب الألماني الحديث، جامعة فرايبورج ١٩٦٢.
* يشارك في معظم المجلات الثقافية في مصر والوطن العربي منذ سنة ١٩٥١، واشترك في هيئة تحرير مجلتي «المجلة» و«الفكر المعاصر» في الستينيات والسبعينيات.
* من أهم أعماله في الفلسفة: ألبير كامي، محاولة لدراسة فكره الفلسفي، مدرسة الحكمة، لِمَ الفلسفة؟، نداء الحقيقة، المنقذ ـ قراءة لقلب أفلاطون، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، والحكماء السبعة.
* ومن أهم أعماله في الأدب: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، البلد البعيد، التعبيرية، النور والفراشة، هلدرلين، لحن الحرية والصمت، ملحمة جلجامش، وقصيدة وصورة (العدد ١١٩ من هذه السلسلة).
* نقل إلى العربية نصوصا فلسفية لأفلاطون وأرسطو ولاوتزو وليبنتز وكانط وهيدجر وياسبرز، ونصوصا مسرحية لجوته وبُشْنَرْ وبرشت وتانكريد دورست، ونصوصا شعرية لكبار الشعراء الغربيين من سافو إلى جوته وهلدرلين والمعاصرين.
* له ثلاث مجموعات قصصية وعشرون مسرحية وست بكائيات على نفس عربية.
* راجع عددا من الكتب من أهمها: بحوث فلسفية (لفتجنشتين)، والمعتقدات الدينية لدى الشعوب (العدد ١٧٣ من هذه السلسلة) وجوته والعالم العربي(العدد ١٩٤).
* سبق له التدريس بجامعات القاهرة وصنعاء وبرلين الحرة والكويت.

صدر عن هذه السلســلة

١ـ الحضارة	تأليف : د/ حسين مؤنس	ينـــاير ١٩٧٨
٢ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر	تأليف : د/ إحسان عباس	فبرايــر ١٩٧٨
٣ـ التفكير العلمي	تأليف : د/ فؤاد زكريا	مــارس ١٩٧٨
٤ـ الولايات المتحدة والمشرق العربي	تأليف : / أحمد عبدالرحيم مصطفى	أبريـــل ١٩٧٨
٥ـ العلم ومشكلات الإنسان المعاصر	تأليف : د/ زهير الكرمي	مايـــو ١٩٧٨
٦ـ الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها	تأليف : د/ عزت حجازي	يونيـــو ١٩٧٨
٧ـ الأحلاف والتكتلات في السياسة العالمية	تأليف : / محمد عزيز شكري	يولـــيو ١٩٧٨
٨ـ تراث الإسلام (الجزء الأول)	ترجمة : د/ زهير السمهوري تحقيق وتعليق : د/ شاكر مصطفى مراجعة : د/ فؤاد زكريا	أغسطس ١٩٧٨
٩ـ أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة	تأليف : د/ نايف خرما	سبتمبر ١٩٧٨
١٠ـ جحا العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار	أكتوبر ١٩٧٨
١١ـ تراث الإسلام (الجزء الثاني)	ترجمة : { د/ حسين مؤنس د/ إحسان العمد } مراجعة : د/ فؤاد زكريا	نوفـمبر ١٩٧٨
١٢ـ تراث الإسلام (الجزء الثالث)	ترجمة : { د. حسين مؤنس د/ إحسان العمد } مراجعة : د/ فؤاد زكريا	ديسمبر ١٩٧٨
١٣ـ الملاحة وعلوم البحار عند العرب	تأليف : د/ أنور عبدالعليم	ينايــر ١٩٧٩
١٤ـ جمالية الفن العربي	تأليف : د/ عفيف بهنسي	فـبراير ١٩٧٩
١٥ـ الإنسان الحائر بين العلم والخرافة	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح	مـارس ١٩٧٩
١٦ـ النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية	تأليف : د/ محمود عبدالفضيل	أبـريل ١٩٧٩
١٧ـ الكون والثقوب السوداء	إعداد : رؤوف وصفي مراجعة : زهير الكرمي	مايـــو ١٩٧٩
١٨ـ الكوميديا والتراجيديا	ترجمة : د/ علي أحمد محمود مراجعة : { د/ شوقي السكري د/ علي الراعي }	يونـــيو ١٩٧٩
١٩ـ المخرج في المسرح المعاصر	تأليف : / سعد أردش	يولـــيو ١٩٧٩

٢٠ـ التفكير المستقيم والتفكير الأعوج	ترجمة حسن سعيد الكرمي مراجعة : صدقي حطاب	أغسطس ١٩٧٩
٢١ـ مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي	تأليف : د/ محمد على الفرا	سبتمبر ١٩٧٩
٢٢ـ البيئة ومشكلاتها	تأليف : { رشيد الحمد د/ محمد سعيد صباريني	أكتوبر ١٩٧٩
٢٣ـ الرق	تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني	نوفمبر ١٩٧٩
٢٤ـ الإبداع في الفن والعلم	تأليف : د/ حسن أحمد عيسى	ديسمبر ١٩٧٩
٢٥ـ المسرح في الوطن العربي	تأليف : د/ علي الراعي	يناير ١٩٨٠
٢٦ـ مصر وفلسطين	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن	فبراير ١٩٨٠
٢٧ـ العلاج النفسي الحديث	تأليف : د/ عبدالستار ابراهيم	مارس ١٩٨٠
٢٨ـ أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي	ترجمة : شوقي جلال	أبريل ١٩٨٠
٢٩ـ العرب والتحدي	تأليف : د/ محمد عماره	مايو ١٩٨٠
٣٠ـ العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة	تأليف : د/ عزت قرني	يونيو ١٩٨٠
٣١ـ الموشحات الأندلسية	تأليف : د/ محمد زكريا عناني	يوليو ١٩٨٠
٣٢ـ تكنولوجيا السلوك الإنساني	ترجمة : د/ عبدالقادر يوسف مراجعة : د/ رجا الدريني	أغسطس ١٩٨٠
٣٣ـ الإنسان والثروات المعدنية	تأليف : د/ محمد فتحي عوض الله	سبتمبر ١٩٨٠
٣٤ـ قضايا أفريقية	تأليف : د/ محمد عبدالغني سعودي	أكتوبر ١٩٨٠
٣٥ـ تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي (١٩٣٠ـ ١٩٧٠)	تأليف : د/ محمد جابر الأنصاري	نوفمبر ١٩٨٠
٣٦ـ الحب في التراث العربي	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	ديسمبر ١٩٨٠
٣٧ـ المساجد	تأليف : د/ حسين مؤنس	يناير ١٩٨١
٣٨ـ تكنولوجيا الطاقة البديلة	تأليف : د/ سعود يوسف عياش	فبراير ١٩٨١
٣٩ـ ارتقاء الإنسان	ترجمة : د/ موفق شخاشيرو مراجعة : زهير الكرمي	مارس ١٩٨١
٤٠ـ الرواية الروسية في القرن التاسع عشر	تأليف : د/ مكارم الغمري	أبريل ١٩٨١
٤١ـ الشعر في السودان	تأليف: د/ عبده بدوي	مايو ١٩٨١
٤٢ـ دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية	تأليف : د/ علي خليفة الكواري	يونيو ١٩٨١
٤٣ـ الإسلام في الصين	تأليف: فهمي هويدي	يوليو ١٩٨١
٤٤ـ اتجاهات نظرية في علم الاجتماع	تأليف : د/ عبدالباسط عبدالمعطي	أغسطس ١٩٨١

٤٥ـ حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار	سبتمبر ١٩٨١
٤٦ـ دعوة إلى الموسيقا	تأليف : د/ يوسف السيسي	أكتوبر ١٩٨١
٤٧ـ فكرة القانون	ترجمة : سليم الصويص مراجعة : سليم بسيسو	نوفمبر ١٩٨١
٤٨ـ التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح	ديسمبر ١٩٨١
٤٩ـ صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي	تأليف : صلاح الدين حافظ	يناير ١٩٨٢
٥٠ـ التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية	تأليف : د/ محمد عبدالسلام	فبراير ١٩٨٢
٥١ـ السينما في الوطن العربي	تأليف : جان ألكسان	مارس ١٩٨٢
٥٢ـ النفط والعلاقات الدولية	تأليف : د/ محمد الرميحي	أبريل ١٩٨٢
٥٣ـ البدائية	ترجمة : د/ محمد عصفور	مايو ١٩٨٢
٥٤ـ الحشرات الناقلة للأمراض	تأليف : د/ جليل أبو الحب	يونيو ١٩٨٢
٥٥ـ العالم بعد مائتي عام	ترجمة : شوقي جلال	يوليو ١٩٨٢
٥٦ـ الإدمان	تأليف : د/ عادل الدمرداش	أغسطس ١٩٨٢
٥٧ـ البيروقراطية النفطية ومعضلة التنمية	تأليف : د/ أسامة عبدالرحمن	سبتمبر ١٩٨٢
٥٨ـ الوجودية	ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح	أكتوبر ١٩٨٢
٥٩ـ العرب أمام تحديات التكنولوجيا	تأليف : د/ انطونيوس كرم	نوفمبر ١٩٨٢
٦٠ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الأول)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري	ديسمبر ١٩٨٢
٦١ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري	يناير ١٩٨٣
٦٢ـ حكمة الغرب	ترجمة : د/ فؤاد زكريا	فبراير ١٩٨٣
٦٣ـ الإسلام والاقتصاد	تأليف : د/ عبدالهادي علي النجار	مارس ١٩٨٣
٦٤ـ صناعة الجوع (خرافة الندرة)	ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد	إبريل ١٩٨٣
٦٥ـ مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبد الجليل	مايو ١٩٨٣
٦٦ـ الإسلام والشعر	تأليف : د/ سامي مكي العاني	يونيو ١٩٨٣
٦٧ـ بنو الإنسان	ترجمة : زهير الكرمي	يوليو ١٩٨٣
٦٨ـ الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية	تأليف : د/ محمد موفاكو	أغسطس ١٩٨٣
٦٩ـ ظاهرة العلم الحديث	تأليف : د/ عبدالله العمر	سبتمبر ١٩٨٣
٧٠ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) القسم الأول	ترجمة : د/ علي حسين حجاج مراجعة : د/ عطيه محمود هنا	أكتوبر ١٩٨٣
٧١ـ الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي	تأليف : د/ عبدالمالك خلف التميمي	نوفمبر ١٩٨٣
٧٢ـ حكمة الغرب (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ فؤاد زكريا	ديسمبر ١٩٨٣

٧٣ـ التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي	تأليف : د / مجيد مسعود	ينــايــر ١٩٨٤
٧٤ـ مشاريع الاستيطان اليهودي	تأليف : أمين عبدالله محمود	فبرايــــر ١٩٨٤
٧٥ـ التصوير والحياة	تأليف : د / محمد نبهان سويلم	مــــارس ١٩٨٤
٧٦ـ الموت في الفكر الغربي	ترجمة : كامل يوسف حسين مراجعة : د / إمام عبدالفتاح	أبــــريل ١٩٨٤
٧٧ـ الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا	تأليف : د / أحمد عتمان	مــايــو ١٩٨٤
٧٨ـ قضاياالتبعية الإعلامية والثقافية	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن	يــونيــو ١٩٨٤
٧٩ـ مفاهيم قرآنية	تأليف : د / محمد أحمد خلف الله	يــوليــو ١٩٨٤
٨٠ـ الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام)	تأليف : د / عبدالسلام الترمانيني	أغسطس ١٩٨٤
٨١ ـ الأدب اليوغسلافي المعاصر	تأليف : د / جمال الدين سيد محمد	سبتمبر ١٩٨٤
٨٢ـ تشكيل العقل الحديث	ترجمة : شوقي جلال مراجعة : صدقي حطاب	أكتـوبـر ١٩٨٤
٨٣ـ البيولوجيا ومصير الإنسان	تأليف : د / سعيد الحفار	نــوفمبر ١٩٨٤
٨٤ـ المشكلة السكانية وخرافة المالتوسية	تأليف : د / رمزي زكي	ديسمبر ١٩٨٤
٨٥ـ دول مجلس التعاون الخليجي ومستويات العمل الدولية	تأليف : د / بدرية العوضي	ينــايــر ١٩٨٥
٨٦ـ الإنسان وعلم النفس	تأليف : د / عبدالستار إبراهيم	فبرايــــر ١٩٨٥
٨٧ـ في تراثنا العربي الإسلامي	تأليف : د / توفيق الطويل	مــــارس ١٩٨٥
٨٨ـ الميكروبات والإنسان	ترجمة : د / عزت شعلان مراجعة : { د / عبدالرزاق العدواني ، د / سمير رضوان }	أبــــريل ١٩٨٥
٨٩ـ الإسلام وحقوق الإنسان	تأليف : د/ محمد عماره	مــايــو ١٩٨٥
٩٠ـ الغرب والعالم (القسم الأول)	تأليف : كافين رايلي ترجمة : { د / عبدالوهاب المسيري ، د/ هدى حجازي } مراجعة : د / فؤاد زكريا	يــونيــو ١٩٨٥
٩١ـ تربية اليسر وتخلف التنمية	تأليف : د / عبدالعزيز الجلال	يــوليــو ١٩٨٥
٩٢ـ عقول المستقبل	ترجمة : د / لطفي فطيم	أغسطس ١٩٨٥
٩٣ـ لغة الكيمياء عند الكائنات الحية	تأليف : د / أحمد مدحت إسلام	سبتمبر ١٩٨٥
٩٤ـ النظام الإعلامي الجديد	تأليف : د / مصطفى المصمودي	أكتـوبـر ١٩٨٥

٩٥ ـ تغيّر العالم	تأليف : د/ أنور عبدالملك	نـــوفمبر	١٩٨٥
٩٦ ـ الصهيونية غير اليهودية	تأليف : ريجينا الشريف ترجمة : أحمد عبدالله عبدالعزيز	ديسمبر	١٩٨٥
٩٧ ـ الغرب والعالم (القسم الثاني)	تأليف : كافين رايلي ترجمة : { د/ عبدالوهاب المسيري د/ هدى حجازي مراجعة : د/ فؤاد زكريا	ينــايــر	١٩٨٦
٩٨ ـ قصة الأنثروبولوجيا	تأليف : د/ حسين فهيم	فبرايـــــر	١٩٨٦
٩٩ ـ الأطفال مرآة المجتمع	تأليف : د/ محمد عماد الدين إسماعيل	مـــارس	١٩٨٦
١٠٠ ـ الوراثة والإنسان	تأليف : د/ محمد علي الربيعي	أبـــريل	١٩٨٦
١٠١ ـ الأدب في البرازيل	تأليف : د/ شاكر مصطفى	مـــايـــو	١٩٨٦
١٠٢ ـ الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية	تأليف : د/ رشاد الشامي	يـــونيـــو	١٩٨٦
١٠٣ ـ التنمية في دول مجلس التعاون	تأليف د/ محمد توفيق صادق	يـــوليـــو	١٩٨٦
١٠٤ ـ العالم الثالث وتحديات البقاء	تأليف جاك لوب ترجمة : أحمد فؤاد بلبع	أغسطـس	١٩٨٦
١٠٥ ـ المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي	تأليف : د/ إبراهيم عبد الله غلوم	سبتمبر	١٩٨٦
١٠٦ ـ «المتلاعبون بالعقول»	تأليف : هربرت . أ . شيللر ترجمة : عبدالسلام رضوان	أكتـوبـر	١٩٨٦
١٠٧ ـ الشركات عابرة القومية	تأليف : د/ محمد السيد سعيد	نـــوفمبر	١٩٨٦
١٠٨ ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ علي حسين حجاج مراجعة : د/ عطية محمود هنا	ديسمبر	١٩٨٦
١٠٩ ـ العملية الإبداعية في فن التصوير	تأليف : د/ شاكر عبدالحميد	ينــايــر	١٩٨٧
١١٠ ـ مفاهيم نقدية	ترجمة : د/ محمد عصفور	فبرايـــر	١٩٨٧
١١١ ـ قلق الموت	تأليف : د/ أحمد محمد عبدالخالق	مـــارس	١٩٨٧
١١٢ ـ العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث	تأليف : د/ جون . ب . ديكنسون ترجمة : شعبة الترجمة باليونسكو	أبـــريل	١٩٨٧
١١٣ ـ الفكر التربوي العربي الحديث	تأليف : د/ سعيد إسماعيل علي	مـــايـــو	١٩٨٧
١١٤ ـ الرياضيات في حياتنا	ترجمة : د/ فاطمة عبدالقادر الما	يـــونيـــو	١٩٨٧

١١٥ ـ معالم على طريق تحديث الفكر العربي	تأليف : د/ معن زيادة	يـوليـو ١٩٨٧
١١٦ ـ أدب أميركا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الأول)	تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد مراجعة : د/ شاكر مصطفى	أغسطس ١٩٨٧
١١٧ ـ الأحزاب السياسية في العالم الثالث	تأليف : د/ أسامة الغزالي حرب	سبتمبر ١٩٨٧
١١٨ ـ التاريخ النقدي للتخلف	تأليف : د/ رمزي زكي	أكتوبر ١٩٨٧
١١٩ ـ قصيدة وصورة	تأليف : د/ عبدالغفار مكاوي	نوفمبر ١٩٨٧
١٢٠ ـ سيكولوجية اللعب	تأليف : د/ سوزانا ميلر ترجمة : د/ حسن عيسى مراجعة : د/ محمد عماد الدين إسماعيل	ديسمبر ١٩٨٧
١٢١ ـ الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم	تأليف : د/ رياض رمضان العلمي	يناير ١٩٨٨
١٢٢ ـ أدب أميركا اللاتينية (القسم الثاني)	تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد مراجعة : د/ شاكر مصطفى	فبراير ١٩٨٨
١٢٣ ـ ثقافة الأطفال	تأليف : د/ هادي نعمان الهيتي	مارس ١٩٨٨
١٢٤ ـ مرض القلق	تأليف : د/ دافيد . ف . شيهان ترجمة : د/ عزت شعلان مراجعة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة	أبريل ١٩٨٨
١٢٥ ـ طبيعة الحياة	تأليف : فرانسيس كريك ترجمة : د/ أحمد مستجير مراجعة : د/ عبد الحافظ حلمي	مايو ١٩٨٨
١٢٦ ـ اللغات الأجنبية (تعليمها وتعلمها)	تأليف : { د/ نايف خرما د/ علي حجاج	يونيو ١٩٨٨
١٢٧ ـ اقتصاديات الإسكان	تأليف: د/ إسماعيل إبراهيم درة	يوليو ١٩٨٨
١٢٨ ـ المدينة الإسلامية	تأليف : د/ محمد عبدالستار عثمان	أغسطس ١٩٨٨
١٢٩ ـ الموسيقا الأندلسية المغربية	تأليف: عبدالعزيز بن عبدالجليل	سبتمبر ١٩٨٨
١٣٠ ـ التنبؤ الوراثي	تأليف : { د/ زولت هارسيناي ريتشارد هتون ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي مراجعة : د/ مختار الظواهري	أكتوبر ١٩٨٨

١٣١ ـ مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في الاسلام	تأليف : د/ أحمد سليم سعيدان	نوفمبر ١٩٨٨
١٣٢ ـ أوروبا والتخلف في أفريقيا	تأليف : د/ والتر رودني	ديسمبر ١٩٨٨
	ترجمة : د/ أحمد القصير	
	مراجعة : د/ إبراهيم عثمان	
١٣٣ ـ العالم المعاصر والصراعات الدولية	تأليف : د/ عبدالخالق عبدالله	يناير ١٩٨٩
١٣٤ ـ العلم في منظوره الجديد	تأليف : روبرت م . اغروس / جورج ن . ستانسيو	فبراير ١٩٨٩
	ترجمة : د/ كمال خلايلي	
١٣٥ ـ العرب واليونسكو	تأليف : د/ حسن نافعة	مارس ١٩٨٩
١٣٦ ـ اليابانيون	تأليف : إدوين رايشاور	أبريل ١٩٨٩
	ترجمة : ليلى الجبالي	
	مراجعة : شوقي جلال	
١٣٧ ـ الاتجاهات التعصبية	تأليف : د/ معتز سيد عبدالله	مايو ١٩٨٩
١٣٨ ـ أدب الرحلات	تأليف : د/ حسين فهيم	يونيو ١٩٨٩
١٣٩ ـ المسلمون والاستعمار الاوروبي لأفريقيا	تأليف : عبدالله عبدالرزاق ابراهيم	يوليو ١٩٨٩
١٤٠ ـ الانسان بين الجوهر والمظهر (نتملك أو نكون)	تأليف : إريك فروم	أغسطس ١٩٨٩
	ترجمة : سعد زهران	
	مراجعة : د/ لطفي فطيم	
١٤١ ـ الأدب اللاتيني (ودوره الحضاري)	تأليف : د/ أحمد عتمان	سبتمبر ١٩٨٩
١٤٢ ـ مستقبلنا المشترك	إعداد : اللجنة العالمية للبيئة والتنمية	أكتوبر ١٩٨٩
	ترجمة : محمد كامل عارف	
	مراجعة : علي حسين حجاج	
١٤٣ ـ الريف في الرواية العربية	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	نوفمبر ١٩٨٩
١٤٤ ـ الإبداع العام والخاص	تأليف : الكسندرو روشكا	ديسمبر ١٩٨٩
	ترجمة : د/ غسان عبدالحي أبو فخر	
١٤٥ ـ سيكولوجية اللغة والمرض العقلي	تأليف : د/ جمعة سيد يوسف	يناير ١٩٩٠
١٤٦ ـ حياة الوعي الفني (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)	تأليف : غيورغي غانشف	فبراير ١٩٩٠
	ترجمة : د/ نوفل نيوف	
	مراجعة : د/ سعد مصلوح	
١٤٧ ـ الرأسمالية تجدد نفسها	تأليف : د/ فؤاد مُرسي	مارس ١٩٩٠

١٤٨ ـ علم الأحياء والأيديولوجيا والطبيعة البشرية	تأليف : ستيفن روز وآخرين ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي مراجعة : د/ محمد عصفور	أبـــريل ١٩٩٠
١٤٩ ـ ماهية الحروب الصليبية	تأليف : د/ قاسم عبده قاسم	مــايـو ١٩٩٠
١٥٠ ـ حـاجات الإنسـان الأسـاسية في الـوطن العربي «الجوانب البيئية والتكنولوجية والسياسية»	(برنامج الأمم المتحدة للبيئة) ترجمة : عبد السلام رضوان	يـونيـو ١٩٩٠
١٥١ ـ تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية	تأليف : د/ شوقي عبد القوي عثمان	يـوليـو ١٩٨٩
١٥٢ ـ التلوث مشكلة العصر	تأليف : د/ أحمد مدحت إسلام	أغسطس ١٩٩٠

(ظهـــر هـــذا العـــدد في أغسطس ١٩٩٠، وانقطعت السلسلـــة بسبب العـدوان العراقـي الغاشم على دولـة الكـويت، ثم استـؤنفت في شهـر سبتمبر ١٩٩١ بالعـدد ١٥٣)

١٥٣ ـ الكويت والتنمية الثقافية العربية	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	سـبتمبر ١٩٩١
١٥٤ ـ النقطة المتحولة : أربعون عاما في استكشاف المسرح	تأليف : بيتر بروك ترجمة : فاروق عبدالقادر	أكتـوبـر ١٩٩١
١٥٥ ـ مؤثرات عربية وإسلامية في الادب الروسي	تأليف : د/ مكارم الغمري	نـوفمبر ١٩٩١
١٥٦ ـ الفصامي : كيف نفهمه ونساعده، دليل للأسرة والأصدقاء	تأليف : سيلفانو آرتي ترجمة : د/ عاطف أحمد	ديـسمبر ١٩٩١
١٥٧ ـ الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي	تأليف : د/ زينات البيطار	ينـايـر ١٩٩٢
١٥٨ ـ مستقبل النظام العربي بعد ازمة الخليج	تأليف : د/ محمد السيد سعيد	فبرايـــر ١٩٩٢
١٥٩ ـ فكرة الزمان عبر التاريخ	ترجمة : فؤاد كامل عبدالعزيز مراجعة : شوقي جلال	مـــارس ١٩٩٢
١٦٠ ـ ارتقاء القيم (دراسة نفسية)	تأليف : د/ عبداللطيف محمد خليفة	أبـــريل ١٩٩٢
١٦١ ـ أمراض الفقر (المشكلات الصحية في العالم الثالث)	تأليف : د/ فيليب عطية	مــايـو ١٩٩٢
١٦٢ ـ القومية في موسيقا القرن العشرين	تأليف : د/ سمحة الخولي	يـونيـو ١٩٩٢
١٦٣ ـ أسرار النوم	تأليف : الكسندر بوربلي ترجمة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة	يـوليـو ١٩٩٢
١٦٤ ـ بلاغة الخطاب وعلم النص	تأليف : د/ صلاح فضل	أغسطس ١٩٩٢
١٦٥ ـ الفلسفة المعاصرة في أوربا	تأليف : إ.م. بوشنسكي ترجمة : د/ عزت قرني	سـبتمبر ١٩٩٢

١٦٦ـ الأمومة : نمو العلاقة بين الطفل والأم	تأليف : د/ فايز قنطار	أكتوبر ١٩٩٢ـ
١٦٧ـ تاريخ الدراسات العربية في فرنسا	تأليف د/ محمود المقداد	نوفمبر ١٩٩٢
١٦٨ ـ بنية الثورات العلمية	تأليف : توماس كون ترجمة : شوقي جلال	ديسمبر ١٩٩٢
١٦٩ ـ تاريخ الكتاب (القسم الاول)	تأليف : د/ الكسندر ستيبشفيتش ترجمة : د/ محمد م. الأرناؤوط	يناير ١٩٩٣
١٧٠ ـ تاريخ الكتاب (القسم الثاني)	تأليف : د/ الكسندر ستيبشفيتش ترجمة : د/ محمد م. الأرناؤوط	فبراير ١٩٩٣
١٧١ ـ الأدب الأفريقي	تأليف : د/ علي شلش	مارس ١٩٩٣
١٧٢ ـ الذكاء الاصطناعي واقعه ومستقبله	تأليف : آلان بونيه ترجمة : د/ علي صبري فرغلي	أبريل ١٩٩٣
١٧٣ ـ المعتقدات الدينية لدى الشعوب	أشرف على التحرير جفري بارندر ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح إمام مراجعة : د/ عبدالغفار مكاوي	مايو ١٩٩٣
١٧٤ ـ الهندسة الوراثية والأخلاق	تأليف : ناهدة البقصمي	يونيو ١٩٩٣
١٧٥ ـ سيكولوجية السعادة	تأليف : مايكل أرجايل ترجمة : د/ فيصل عبدالقادر يونس مراجعة : شوقي جلال	يوليو ١٩٩٣
١٧٦ ـ العبقرية والإبداع والقيادة	تأليف : دين كيث سايمنتن ترجمة : د/ شاكر عبدالحميد مراجعة : د/ محمد عصفور	أغسطس ١٩٩٣
١٧٧ ـ المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين	تأليف : د/ شكري محمد عياد	سبتمبر ١٩٩٣
١٧٨ ـ الكون	تأليف : د/ كارل ساغان ترجمة : نافع أيوب لبّس مراجعة : محمد كامل عارف	أكتوبر ١٩٩٣
١٧٩ ـ الصداقة (من منظور علم النفس)	تأليف : د/ أسامة سعد أبو سريع	نوفمبر ١٩٩٣
١٨٠ ـ العلاج السلوكي للطفل أساليبه ونماذج من حالاته	تأليف : د/ عبد الستار إبراهيم د/ عبدالعزيز الدخيل د/ رضوى إبراهيم	ديسمبر ١٩٩٣

١٨١ـ الأدب الالماني في نصف قرن	تأليف : د/ عبدالرحمن بدوي	ينـــايــر ١٩٩٤
١٨٢ـ الشفاهية والكتابية	تأليف : والتر ج. أونج ترجمة : د. حسن البنا عزالدين مراجعة : د. محمد عصفور	فبرايـــــر ١٩٩٤
١٨٣ ـ الطاغية	تأليف : د. إمام عبدالفتاح إمام	مـــــارس ١٩٩٤
١٨٤ ـ العرب وعصر المعلومات	تأليف : د. نبيل علي	أبـــــريل ١٩٩٤
١٨٥ ـ عندما تغير العالم	تأليف : جيمس بيرك ترجمة : ليلى الجبالي مراجعة : شوقي جلال	مــايــو ١٩٩٤
١٨٦ ـ القوى الدينية في إسرائيل	تأليف : د. رشاد عبدالله الشامي	يــونيــو ١٩٩٤
١٨٧ ـ آلاف السنين من الطاقة	تأليف : فلاديمير كارتسيف بيوتر كازانوفسكي ترجمة : محمد غياث الزيات	يــوليــو ١٩٩٤
١٨٨ ـ الاتجاه القومي في الرواية	تأليف : د. مصطفى عبد الغني	أغسطس ١٩٩٤
١٨٩ ـ عودة الوفاق بين الإنسان والطبيعة	تأليف : جان ـ ماري بيلت ترجمة : السيد محمد عثمان	سبتمبر ١٩٩٤
١٩٠ ـ مقدمة في علم التفاوض السياسي والاجتماعي	تأليف : د. حسن محمد وجيه	أكتــوبــر ١٩٩٤
١٩١ ـ النهاية الكوارث الكونية وأثرها في مسار الكون	تأليف : فرانك كلوز ترجمة : د. مصطفى إبراهيم فهمي مراجعة : عبدالسلام رضوان	نــــوفمبر ١٩٩٤
١٩٢ ـ جذور الاستبداد (قراءة في أدب قديم)	تأليف : د . عبدالغفار مكاوي	ديــــمبر ١٩٩٤
١٩٣ ـ اللغة والتفسير والتواصل	تأليف : د. مصطفى ناصف	ينـــايــر ١٩٩٥
١٩٤ ـ جوته والعالم العربي	تأليف : كاتارينا مومزن ترجمة : د. عدنان عباس علي مراجعة : د. عبدالغفار مكاوي	فبرايـــــر ١٩٩٥
١٩٥ ـ الغزو العراقي للكويت	ندوة بحثية	مـــــارس ١٩٩٥
١٩٦ـ المدينة في الشعر العربي المعاصر	تأليف : د. مختار أبوغالي	أبـــــريل ١٩٩٥
١٩٧ـ اليهود في البلدان الإسلامية	تحرير : صموئيل أتينجر ترجمة : د. جمال الرفاعي مراجعة : د. رشاد الشامي	مــايــو ١٩٩٥

١٩٨ـ فلسفات تربوية معاصرة	تأليف : د. سعيد إسماعيل علي	يونيو ١٩٩٥
١٩٩ ـ الفكر الشرقي القديم	تأليف : جون كولر ترجمة : كامل يوسف حسين مراجعة : د. إمام عبدالفتاح إمام	يوليو ١٩٩٥
٢٠٠ ـ الزلازل : حقيقتها وآثارها	تأليف : د. شاهر جمال أغا	أغسطس ١٩٩٥
٢٠١ـ جيران في عالم واحد	مراجعة : عبدالسلام رضوان	سبتمبر ١٩٩٥
٢٠٢ ـ الأمم المتحدة في نصف قرن	تأليف : د. حسن نافعة	أكتوبر ١٩٩٥
٢٠٣ ـ التصوير الشعبي العربي	تأليف : د. أكرم قانصو	نوفمبر ١٩٩٥
٢٠٤ ـ الصراع على القمة	تأليف : لستر ثارو ترجمة : أحمد فؤاد بلبع	ديسمبر ١٩٩٥
٢٠٥ ـ المخدرات والمجتمع	تأليف : د. مصطفى سويف	يناير ١٩٩٦
٢٠٦ ـ البنيوية وما بعدها	تأليف : جون ستروك ترجمة : د. محمد حسن عصفور	فبراير ١٩٩٦
٢٠٧ ـ شعرنا القديم والنقد الجديد	تأليف : د. وهب أحمد روميه	مارس ١٩٩٦

سلسلة عالم المعرفة

«عالم المعرفة» سلسلة كتب ثقـافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت ـ وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير عام ١٩٧٨ .

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القـارىء بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعـرفة ، وكذلك ربطـه بأحدث التيـارات الفكرية والثقـافية المعاصرة . ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفاً وترجمة :

١ ـ الدراسات الإنسانية : تاريخ ـ فلسفة ـ أدب الرحلات ـ الدراسات الحضارية ـ تاريخ الأفكار.

٢ ـ العلوم الاجتماعية : اجتماع ـ اقتصاد ـ سيـاسة ـ علم نفس ـ جغرافيا ـ تخطيط ـ دراسات استراتيجية ـ مستقبليات .

٣ ـ الدراسـات الأدبية واللغوية : الأدب العربي ـ الآداب العـالمية ـ علم اللغة .

٤ ـ الـدراسات الفنيـة : علم الجمال وفلسفة الفـن ـ المسرح ـ الموسيقا ـ الفنون التشكيلية والفنون الشعبية .

٥ ـ الـدراسات العلميـة : تاريخ العلـم وفلسفته ، تبسيط العلـوم الطبيعية (فيـزيـاء ، كيمياء ، علم الحياة ، فلك) ـ الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم) ، والدراسات التكنولوجية .

أمـا بالنسبـة لنشر الأعمال الإبداعيـة ـ المترجمة أو المؤلفـة ـ من شعـر وقصة ومسرحية ، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي .

وتحرص سلسلة «عالم المعرفة» على ان تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين، على ألا يزيد حجمها على ٣٥٠ صفحة من القطع المتوسط، و أن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته. وفي حالة الترجمة ترسل نسخة مصورة من الكتاب بلغته الأصلية، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب، **والمجلس غير ملزم بإعادة المخطوطات والكتب الأجنبية في حالة الاعتذار عن عدم نشرها**. وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع ـ المؤلف أو المترجم ـ تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلسا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي أو تسعمائة دينار أيهما أكثر (وبحد أقصى مقداره ألف ومائتا دينار كويتي)، بالإضافة إلى مائة وخمسين دينارا كويتياً مقابل تقديم المخطوطة ـ المؤلفة و المترجمة ـ من نسختين مطبوعتين على الآلة الكاتبة.



سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربيـة الأخرى	ما يعادل دولاراً أمـريكياً
خارج الوطن العـربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات:	أفراد	مؤسسـات
دولة الكويت	١٥د.ك	٢٥د.ك
دول الخليج	١٧د.ك	٣٠د.ك
الدول العربية الأخرى	٢٥دولاراً أمريكياً	٥٠دولاراً أمريكيـاً
خارج الوطن العربي	٥٠دولاراً أمريكياً	١٠٠دولار أمريكي

الاشتراكات / ترسل باسم :

الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص . ب : ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت ـ 13100
برقيا : ثقف ـــ فاكسميلي : ٢٤٣١٢٢٩

طبع من هذا الكتاب أربعون ألف نسخة

مطابع السياسة ـ الكويت



قسيمة اشتراك

البيان	سلسلة عالم المعرفة		مجلة الثقافة العالمية		مجلة عالم الفكر		سلسلة المسرح العالمي	
	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	دك	دولار
المؤسسات داخل الكويت	٢٥	-	١٢	-	١٢	-	٢٠	-
الأفراد داخل الكويت	١٥	-	٦	-	٦	-	١٠	-
المؤسسات في دول الخليج العربي	٣٠	-	١٦	-	١٦	-	٢٤	-
الأفراد في دول الخليج العربي	١٧	-	٨	-	٨	-	١٢	-
المؤسسات في الدول العربية الأخرى	-	٥٠	-	٣٠	-	٢٠	-	٥٠
الأفراد في الدول العربية الأخرى	-	٢٥	-	١٥	-	١٠	-	٢٥
المؤسسات خارج الوطن العربي	-	١٠٠	-	٥٠	-	٤٠	-	١٠٠
الأفراد خارج الوطن العربي	-	٥٠	-	٢٥	-	٢٠	-	٥٠

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في : تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

الاسم :	
العنوان :	
اسم المطبوعة :	مدة الاشتراك :
المبلغ المرسل :	نقداً / شيك رقم :
التوقيع :	التاريخ : / / ١٩م

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت.

وترسل على العنوان التالي :

السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب : ٢٣٩٩٦ ـ الصفاة ـ الرمز البريدي 13100

دولة الكويت

هــذا الكتاب

ما هذا السر الغامض الذي نسميه العبقرية؟

إن فكـرة العبقريـة لا تـزال تثير كثيرا من الجدل والنقـاش منذ تبلـور مفهومهـا في منتصف القرن الثامن عشر. وهـذا الكتاب الذي بين أيـدينا يسهم في هـذا الجدل بدراسـات متنـوعة. فهـو يضم اثني عشر فصـلا، يتناول فيها أصحابها بـالدراسة تطور مفهوم العبقرية منذ بـداياته المبكرة في العصـور الكـلاسيـة، حين كـانت فكرتـا الإلهام أو الموهبـة الفطـريـة هما الفكرتين السائدتين اللتين يمكن أن يوصف بهما الشعراء.

لقـد حاول البـاحثـون في هذا الكتـاب أن يبينـوا للقارئ كيف أن كـلا من الصـورة القديمـة للشاعـر الملهم ومفهوم عصر النهضـة عن الفنان المقـدس، يسبقان الأفكار التي نشأت فيها بعد عن الفنـان العبقري في القرن الثامن عشر، و التي تدور حول الصور البلاغية لهوميروس وشيكسبير وجوته.

وتتنوع مـوضوعات الكتـاب الذي يـركز أساسـا على الإبداع والخلق، لتشمل دراسـات عن فكرة العبقـرية في مجالات الأدب والفنـون التشكيلية والموسيقى والـريـاضيات والفلسفـة والطب النفسي، و ذلك بهدف إلقـاء الضوء على ذلك الهاجس المستمر طوال تاريخ الثقافة الغربية.

وفي الكتاب تحليل للمفهوم الرومانسي عن العبقـرية، إلى جانب ثلاثة فصول عن عباقرة كبار هم شيكسبير وجوته ونيتشه.

ولا شك في أن الكتـاب يهم عـامـة المثقفين والمهتمين بـالأدب والفن والفلسفة والرياضيات وعلم النفس والتربية.

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية الأخرى	ما يعادل دولاراً أمريكياً
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات:	أفراد	مؤسسات
دولة الكويت	١٥د.ك	٢٥د.ك
دول الخليج	١٧د.ك	٣٠د.ك
الدول العربية الأخرى	٢٥دولاراً أمريكياً	٥٠دولاراً أمريكيـاً
خارج الوطن العربي	٥٠دولاراً أمريكياً	١٠٠ دولار أمريكي


Bibliotheca Alexandrina
0461113